Ennio Morricone Sergio Miceli

COMPORRE PER IL CINEMA

Teoria e prassi della musica nel film

a cura di Laura Gallenga



Biblioteca di B&N Bianco & Nero

DOCUMENTI E STRUMENTI

Biblioteca di
B&N
Bianco & Nero

Ennio Morricone   Sergio Miceli

COMPORRE PER IL CINEMA

Teoria e prassi della musica nel film

a cura di Laura Gallenga

Biblioteca di Bianco & Nero - Documenti e strumenti, n. 3

Direttore
Lino Micciché

Prima edizione
ISBN 88-317-7718-1

In copertina
Once Upon a Time in America (elaborazione grafica).

Gli esempi musicali a corredo del testo sono tratti dagli archivi di Ennio Morricone e di Sergio Miceli. Ennio Morricone ha rivisto gli esempi musicali dei brani di cui è autore.

Progetto grafico
Altocontrasto-Roma

Promozione e distribuzione
Marsilio Editori S.p.a.
Marittima Fabbricato 205
30135 Venezia

Indice

COMPORRE PER IL CINEMA

APPENDICI

INDICI

Nota della curatrice

Questo testo nasce da un'idea di Morricone ed è il frutto di una selezione e di una sintesi di registrazioni diverse tratte da corsi sulla musica per film tenuti da Morricone e Miceli alla Fondazione Accademia Musicale Chigiana di Siena (corso ordinario di perfezionamento, anni 1991-1995), presso l'Akademie der Musik di Basilea (1992, con la partecipazione di Hansjörg Pauli) e al Centro di Ricerca e di Sperimentazione per la Didattica Musicale di Fiesole (edizione 1999 di un progetto triennale di Miceli, che del CRSDM è stato direttore, e che nell'edizione 2000 ha visto la partecipazione di Franco Piersanti). Al materiale registrato si sono aggiunti abbozzi musicali, grafici e appunti vari di entrambi i docenti che Miceli ha raccolto negli anni. Di conseguenza, alcuni riferimenti temporali a circostanze precise, che emergono dagli argomenti esposti durante le lezioni, sono stati conservati nell'adattamento finale per non alterarne le motivazioni e i riferimenti successivi (dove possibile con un chiarimento in nota), ma suggeriamo al lettore di considerarli in modo molto relativo. Il consistente e complesso lavoro di confronto e di scelta fra versioni diverse dello stesso tema, condotto da Miceli e da chi scrive, ha portato infatti, nella ricostruzione ideale, all'accostamento di lezioni svoltesi in realtà anche a distanza di anni l'una dall'altra.

Quanto alla struttura del corso, e dunque del libro, è importante sottolineare che nelle parti trattate in prevalenza da Morricone si fa ricorso a concetti espressi da Miceli e, viceversa, nelle parti di più stretta competenza di quest'ultimo ci si riferisce spesso ai temi affrontati da Morricone, per cui una lettura selettiva e frammentata non restituirebbe né il senso delle lezioni né il pensiero del singolo docente, visto che il lavoro si è basato sull'alternanza, lo scambio, l'integrazione o la sovrapposizione dei contributi.

Il capitolo *Bibliografia essenziale ragionata* è quello che ha subìto la sintesi più drastica rispetto allo svolgimento reale. Su indicazione di Miceli i commenti talvolta molto dettagliati, sviluppati al di là di un testo preso in esame e sconfinanti in una sorta di piccolo seminario di storiografia musicale contemporanea, sono convogliati in concise schede introduttive collocate all'inizio di ciascun settore bibliografico.

In compenso sono state aggiunte due ampie schede che non avevano trovato spazio durante i corsi: *Periodici di musica per film* e *La musica per film in Internet*, suddivisa quest'ultima in *Rassegne, Festivals, Stages, Workshops; Associazioni - Servizi; Bollettini e Repertori audiovisivi; Siti didattici; Liste di discussione.*

Per quanto riguarda le inevitabili omissioni non resta traccia in questo testo delle esercitazioni analitiche degli allievi e delle discussioni relative alle prove compositive. La loro voce è comunque presente nel capitolo *Domande e risposte*, che rappresenta una selezione radicale dei numerosi quesiti posti ai docenti durante le diverse edizioni del corso. Inoltre, per espressa volontà di Miceli, è stato omesso in questa trascrizione il suo compendio storico sulla musica per film – incentrato soprattutto sul periodo del

cinema muto, inteso come generatore di modelli drammaturgici persistenti – perché la sintesi estrema della trattazione e il taglio inevitabilmente antologico, oltre al ricorso prevalente a esempi visivi e sonori, non ne avrebbero legittimato la presenza sulla carta stampata.

Dopo opportuna riflessione e in considerazione del legame di amicizia e di collaborazione artistica e professionale che lega i due autori da quasi vent'anni, è prevalso in chi scrive l'orientamento a conservare nel testo alcuni interventi e alcuni scambi tra Morricone e Miceli non sempre strettamente pertinenti all'argomento trattato, ma capaci di ricreare fedelmente il clima in cui si svolgevano le lezioni. Ne scaturisce in tal modo non solo una testimonianza autentica, ma altresì una sorta di duplice ritratto umano e professionale. L'ottica del compositore e quella del musicologo, la straordinaria molteplicità delle esperienze dell'uno accanto all'impostazione didattico-speculativa dell'altro portano a una serie di convergenze e di divergenze, a una vivacità dialettica che rappresenta forse uno degli aspetti di maggiore interesse del lavoro, proprio perché al lettore è offerta la possibilità di accostarsi a temi filmico-musicali – ma non solo – da angolazioni diverse, con ben differenziati strumenti di lettura e di valutazione. Si è trattato, in altre parole, di trovare un non facile compromesso tra la sobrietà richiesta da un testo d'impianto manualistico e la vivacità inevitabilmente eterogenea delle sue origini orali.

Firenze, maggio 2001

Laura Gallenga

Gli autori esprimono la loro gratitudine a Salvatore Sica (corsista a Siena), Nicola Bellucci (organizzatore a Basilea) e Simone Taffuri (corsista a Fiesole) per avere reso disponibili le registrazioni integrali dei seminari e a Rita Pagani per la paziente e puntuale trascrizione di buona parte del copioso materiale magnetico.

Comporre per il cinema

Agli allievi dei corsi di Siena,
di Basilea e di Fiesole

Abbreviazioni

C	campo
CT	campo totale
CL	campo lungo
CM	campo medio
PA	piano americano
PP	primo piano
PPP	primissimo piano
D	dettaglio
CC	contro campo
FC	fuori campo / off
mdp	macchina da presa
ppp	più che pianissimo
pp	pianissimo
p	piano
mp	mezzo piano
mf	mezzo forte
f	forte
ff	fortissimo
fff	più che fortissimo
sfz	sforzando

AIFF	Audio Interchange File Format
CD	Compact Disk
DAT	Digital Audio Tape
dB	deciBell
DVD	Digital Versatile Disk
GB	Giga Bytes
HD	Hard Disk
KHZ	Kilo Hertz
LP	Long Playing
MB	Mega Bytes
MP3	MPEG 1 Audio Layer III
RAM	Random Access Memory
SCSI	Small Computer Standard Interface

Le note sono della curatrice, tranne quando diversamente segnalato dalla sigla SM (Sergio Miceli).

1. Il compositore nel cinema

ENNIO MORRICONE Una cosa dico sempre all'inizio del nostro breve corso[1]: non bisogna illudersi che questa possa essere l'occasione per imparare a comporre. Se da una parte Miceli ed io, accogliendo un suggerimento del direttore artistico della Chigiana[2], abbiamo consentito la vostra partecipazione senza richiedere requisiti particolari[3], dall'altra crediamo che il corso possa risultare utile soprattutto a quelli che hanno già compiuto il VII anno di Composizione. Chi non conosce l'arte della composizione e la sua tecnica potrà curiosare tra alcuni episodi legati alla mia professione, potrà informarsi su molti fatti che riguardano la prassi compositiva della musica del cinema, ciò che fa il compositore, il suo rapporto col regista, con la produzione, col pubblico, perfino con se stesso, ma certamente non imparerà a scrivere. Probabilmente qualche esempio sulle idee che animano il compositore che non vuole essere passivo rispetto al cinema e alla musica cinematografica potrà risultare utile. Perciò vi racconterò certe mie esperienze, ma soltanto quelle potrò raccontarvi. Imparare a scrivere in questa occasione non credo proprio sia possibile.

SERGIO MICELI Per quanto mi riguarda devo iniziare un discorso che ha qualche analogia con quello appena esposto dal Maestro Morricone, nel senso che anche la parte di mia competenza richiederebbe una certa gradualità e un iter formativo di base già acquisito in precedenza. L'ideale sarebbe prendere le mosse da un conciso sunto storico degli episodi salienti che hanno caratterizzato il rapporto musica-cinema. Ma anche ammettendo di avere lo spazio per farlo in modo soddisfacente – il che non è mai accaduto a causa della densità del programma – dovrei dare per scontate sia una certa conoscenza del linguaggio cinematografico, sia – soprattutto – di

1. *Il corso senese ebbe durata variabile di anno in anno, oscillando tra i 7 giorni della prima edizione e i 12 giorni dell'ultima. Le lezioni avevano luogo nell'Aula Casella ogni mattina dalle ore 9.30 alle 12.30, mentre il pomeriggio era destinato alla visione integrale di film sui quali i corsisti avrebbero dovuto compiere delle analisi audiovisive da sottoporre la mattina successiva ai docenti. L'edizione fiesolana, mancante del compendio storico, della prova compositiva, delle esercitazioni analitiche dei corsisti e dell'incontro con un regista, si è svolta nell'arco di 18 ore in 3 giorni, per cui nella trattazione dei temi si può considerare sostanzialmente equivalente a quella chigiana.*

2. Nel periodo in cui Morricone e Miceli svolsero il corso a Siena (1991-1995) il direttore artistico della Fondazione Accademia Musicale Chigiana era Luciano Alberti. La proposta, rivolta al solo Morricone, nacque dallo stesso Alberti in seguito alla breve partecipazione del compositore al Convegno Internazionale Musica & Cinema, progettato da Miceli e svoltosi a Siena nei giorni 19-22 agosto 1990 (Gli *Atti*, a cura di S. Miceli, si trovano in «Chigiana», vol. XLII, n.s. 22, Olschki, Firenze, 1992). Morricone accettò a patto di essere affiancato da Miceli in qualità di co-docente.

3. Lo stesso criterio è stato applicato al CRSDM di Fiesole, mentre al corso di Basilea, essendo a numero chiuso, era stata operata una pre-selezione da parte del comitato organizzatore, l'Internationale Seminaire fur Filmgestaltung.

quello musicale, con particolare riguardo al periodo che va dall'Ottocento alla cosiddetta neoavanguardia, sebbene comporre per il cinema, oppure occuparsene a qualsiasi titolo, significhi avere una consapevolezza dei linguaggi musicali che va al di là del periodo a cui ho appena fatto riferimento e dei generi e delle forme accreditati in ambito colto. In mancanza di una comune base storiografica generale ma al tempo stesso tecnica, seppure quest'ultima di modesta entità, il compendio storico specifico rischierebbe perciò di apparire una sorta di beata e aproblematica "escursione turistica". In ogni caso, al di là degli esiti del corso e confortati dal fatto che toccheremo alcuni aspetti storiografici verso la conclusione, allorché indicherò e commenterò una bibliografia essenziale, l'esordio richiede un'altra precisazione indispensabile.

È mia intenzione affrontare la musica per film come un fenomeno – e nemmeno dei più marginali, se non altro alla luce della sua enorme diffusione, "orizzontale e verticale"[4] – appartenente a pieno titolo al Novecento. Al Novecento inteso come coacervo straordinario di eventi, di esperienze, di proposte provenienti da settori diversi (letteratura, teatro, arti figurative, ma anche scienza e tecnica, inevitabilmente chiamate in causa dal cinema e da alcuni aspetti della musica contemporanea), che in molte circostanze hanno portato a singolari fusioni. Se non facessi così, infatti, contribuirei soltanto al perpetuarsi di una ghettizzazione che per quel poco che era in mio potere ho sempre cercato di combattere; una ghettizzazione che oggi più di sempre – pur nel rispetto di certe proporzioni, sia chiaro – non ha alcuna ragione d'essere. Vi parlerò, insomma, da storico della musica *senza aggettivi*[5] che si è dedicato al Novecento e per esercitare questo settore specialistico ha studiato fin dal tempo dell'università storia ed estetica del cinema, con gioia e spesso con una punta d'invidia per chi poteva e può agire in un settore privo di tabù e di veti accademici fortemente radicati. Lo dico spesso e forse mi capiterà di ripeterlo ancora durante il corso: l'interesse che doverosamente dobbiamo riservare alla musica per film deriva dalla convinzione, in me sempre più radicata, che in futuro la forma espressiva capace più di ogni altra di parlare all'uomo del Novecento, con un sincretismo e un'efficienza senza pari, sarà il "reperto" cinema. In questo linguaggio fatto di tanti linguaggi, che talvolta è arte ma non solo – viste le sue valenze documentative in senso politico, sociale, di costume e via dicendo –, la musica è sempre stata presente a titolo diverso, assumendo talvolta un ruolo determinante. Lasciamo perciò che i musicologi ortodossi continuino a ignorarla,

---

4. Si intenda la diffusione «orizzontale» come fenomeno che ha interessato e interessa ogni luogo; quella «verticale» in quanto capace di coinvolgere i ceti socio-culturali più diversi.

5. Pare evidente l'allusione – traslata e non priva di una punta polemica – a uno scritto di F. D'Amico, *Omaggio a Guido M. Gatti* [1956], in *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano, 1962, secondo il quale Gatti, amministratore delegato della Lux Film dagli anni Trenta, «seppe spezzare un altro monopolio, quello degli "specialisti" del commento musicale, chiamando sistematicamente a questo incarico i musicisti senza aggettivi» (p. 116). Su questa delicata fase della musica per film in Italia si veda S. Miceli, *La musica nel film e nel teatro di prosa. L'avvento dello specialismo*, in G. Salvetti, B. M. Antolini (a cura di), *Italia Millenovecentocinquanta*, I vol. del progetto SIDM, CIDIM-CIM/UNESCO *Musica nel 900 italiano*, Guerini e Ass., Milano, 1999, pp. 283-300, e S. Miceli, *La musica e il cinema. Il secondo quarto di secolo*, Relazione per *1900-2000. Un secolo di musica in Italia*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXIV, IV n.s., 3, 2000, pp. 349-359. In entrambi i contributi Miceli contesta la tesi di D'Amico, dimostrando da una parte che in quel periodo lo specialismo non era ancora nato, dall'altra che un bilancio della collaborazione nel cinema di musicisti «senza aggettivi» è sostanzialmente fallimentare.

dimenticando oltre tutto che una parte rilevante della musica di cui amano occuparsi era anch'essa misura applicata. La storiografia del terzo millennio non saprà giustificare tanto pregiudizio e tanta miopia e ne trarrà le conseguenze. Ma, al di là di queste "profezie" e di quello che potrebbe essere un percorso ideale, torniamo a quanto concretamente potremo fare in questa circostanza.

E.M. Ci sono quattro direttrici che costituiscono il corso. La prima direttrice, di competenza del professor Miceli, è di tipo teorico-analitico. A dirla così può sembrare una questione di erudizione e basta, una cosa un po' astratta, mentre invece si tratta di un metodo molto efficace, che può aiutare il compositore, il regista e lo studioso a capire quali relazioni intercorrono tra musica e cinema.

Per quanto riguarda la seconda direttrice, io mi occuperò essenzialmente di quello che riguarda la prassi compositiva: lo scrivere, il fatto artigianale, il fatto inventivo, il modo in cui il compositore può cercare di essere se stesso pur entro i condizionamenti tipici della musica cinematografica. Abbiamo ridotto tutto questo a una serie di temi che illustreremo in dettaglio più avanti. Alterneremo comunque gli aspetti teorici con quelli pratici, perché si tratta di due facce della stessa medaglia, e ci auguriamo che la coincidenza fra i due punti di vista appaia sempre più evidente con lo svilupparsi del corso.

La terza direttrice consiste in una prova di composizione su un cortometraggio[6] inedito, mentre la quarta riguarda la visione integrale di quattro-cinque film[7] sui quali chiederemo ai corsisti di fare un'analisi audiovisiva[8]. Infine, nella parte conclusiva del corso, è previsto l'incontro con un regista[9], la proiezione di un suo film e la ricostruzione delle fasi di lavoro che hanno portato alle musiche definitive.

Cominciamo parlando del rapporto del compositore con l'ambiente cinematografico. Per quel che riguarda me, ma in genere accade proprio così, il compositore viene chiamato dal regista. In base a un rapporto diretto o indiretto, che comporta la conoscenza di lavori precedenti del compositore per altri film, il

6. Esercitazione qui non riportata, sebbene di alcuni risvolti ad essa legati si darà conto in seguito, secondo un criterio di affinità tematica, recuperandoli integralmente oppure sintetizzandoli. L'esercitazione consisteva nella proiezione, tre volte per ciascuna mattinata, per tre giorni consecutivi, di un filmato della durata di circa 3'. I corsisti, dopo aver preso i tempi e annotate le indicazioni utili nel corso della proiezione, avevano due giorni per scrivere e consegnare il pezzo: il tempo a disposizione rifletteva il tempo reale di lavoro. Le partiture più interessanti venivano premiate con un attestato di merito, conferito dalla Chigiana e firmato da Morricone e Miceli. A Siena nell'ultima edizione del corso i pezzi selezionati furono eseguiti in un concerto finale, affidato alla Classe di Giuseppe Garbarino.

7. Pur variando i titoli di anno in anno, si trattava sempre di film per i quali Morricone aveva composto le musiche. Secondo quanto dichiarato a chi scrive da entrambi i docenti, alcuni lavori dei corsisti mostravano una capacità analitica e una qualità interpretativa fuori del comune.

8. Esercitazione non riportata. Anche in questo caso, però, si è proceduto a un recupero di alcuni argomenti chiamati in causa dal programma del corso.

9. Nel 1993 e 1994 fu ospite del corso Giuseppe Tornatore. La prima volta con l'episodio *Il cane blu* tratto dal lungometraggio *La domenica specialmente*, per il quale fu utilizzata una moviola. La lezione-incontro si svolse presso l'Istituto di Storia del cinema della Facoltà di Lettere dell'Università di Siena. L'anno successivo fu la volta del film *Una pura formalità*. Nonostante il regista avesse espresso il desiderio di limitare l'ingresso ai soli corsisti, l'incontro avvenne invece alla presenza di numerosi giornalisti in forma di conferenza stampa più che di lezione, a causa dell'attenzione suscitata dal film presentato in quel periodo a Cannes. Nel 1995 fu la volta di Mauro Bolognini, che incontrò gli allievi nell'Aula Casella della Chigiana, ascoltando e discutendo le analisi del film *La storia vera della signora dalle camelie*.

regista intuisce, o crede d'intuire, certe affinità del compositore col proprio lavoro e ritiene di potersi fidare di lui. Molti registi, però, fanno anche delle singolari distinzioni: «Quel compositore mi serve per un film drammatico ma per un film comico non va bene...». In genere io non condivido questo tipo di giudizio – anche superficiale, sebbene comprensibile – perché, in realtà, un compositore che si dedichi al cinema dev'essere in grado di scrivere le musiche per un film comico, per un film drammatico, per un film di guerra... per film d'ogni genere. Insomma, il regista ha tutto il diritto di pensarla così, ma questa "etichettatura" deriva da una conoscenza non troppo approfondita delle qualità del suo potenziale collaboratore.

Ci sono dei casi in cui il produttore del film o l'editore musicale intervengono presso il regista per la scelta del compositore. Questo è un grave segno di degenerazione professionale di un rapporto, perché il regista, essendo il responsabile artistico del film, dovrebbe essere il solo ad avere il diritto di scegliere i propri collaboratori. Quindi l'intervento del produttore o dell'editore musicale – che è quello che finanzia la colonna sonora – presuppongono una debolezza contrattuale del regista o l'assenza di una precisa opinione in merito agli aspetti musicali del film. A questo punto è legittimo chiedersi la ragione per la quale il produttore consiglia o addirittura sceglie un certo compositore. Non per ragioni di valore musicale, piuttosto perché il prescelto ha un nome che può essere utile mostrare nei titoli di testa. Faccio un esempio: Antonello Venditti (con tutto il rispetto per Venditti), Lucio Dalla (con tutto il rispetto per Dalla) e altri si sono cimentati nel cinema, sebbene quella non sia la loro vera professione, tant'è vero che sono stati costretti a ricorrere all'aiuto di altri compositori. Quindi si tratta soprattutto di una questione di immagine, che è poi l'aspetto a cui tiene il produttore.

In una certa misura quello che ho detto vale anche per gli editori; però gli editori hanno un altro tipo di criterio. In genere tendono a rivolgersi a giovani compositori poco conosciuti, magari anche validi, oppure spesso a dei dilettanti. Questi, per svolgere il compito con minori difficoltà e per debolezza nei confronti del committente, tendono a ridurre gli organici tradendo così le impressioni del regista e le esigenze del film, un film per il quale, magari, ci sarebbe stata la necessità di utilizzare un'orchestra sinfonica. Per un editore che investe denaro nella colonna sonora e si attende un ritorno di incassi tutto ciò si traduce in un grande risparmio e, contemporaneamente, in un prodotto discografico più facilmente smerciabile. Per queste ragioni gli editori temono i compositori più bravi e affermati i quali, grazie alla forza delle loro idee sostenute da un maggiore potere contrattuale, non acconsentirebbero facilmente a simili semplificazioni. Perciò l'editore tende a risparmiare, a suggerire perfino al compositore una riduzione dell'organico, e così facendo può spendere 40/50 milioni (che però comprendono tutto: lo studio, il materiale tecnico, la copiatura, gli esecutori). Con me, invece, non spendono meno di 150 milioni. Ma posso anche capirli, perché investono il loro denaro. Se il film incassa 40 miliardi all'editore spetta lo 0,50%; però non tutti i film incassano 40 miliardi, c'è il rischio quindi di non recuperare neppure la cifra investita, con conseguente rischio di licenziamento per il direttore artistico. Tant'è vero che io suggerisco spesso agli editori di lasciare alla produzione l'onere della musica, con la possibilità di comprare eventualmente la musica già fatta. Cecchi Gori è un esempio di produttore-editore. In un budget di 10 miliardi, 200 milioni per la musica sono quasi irrilevanti. Anch'io, agli inizi, sono stato succube del produttore che mi offri-

va un film western a patto che accettassi di scrivere le musiche per film d'altro genere. Così mi sono trovato a lavorare con un regista con il quale non avevo niente a che fare, così come lui non aveva niente a che fare con me: un rapporto bruttissimo. In conclusione, secondo la mia esperienza tutte le proposte che vengono dai produttori o dagli editori sono falsate, mentre invece la richiesta del regista rivolta direttamente al compositore è l'unica professionalmente legittima, che lo rafforza nell'offerta della propria creatività.

Quando la scelta è chiara, il rapporto comincia con un racconto del film che il regista ha in progetto di fare; oppure con la lettura della sceneggiatura; oppure, se il film è già stato girato, con una visione del materiale filmato; o, infine, con la visione del film, se è già stato montato. Si arriva così alla discussione sulle possibili scelte musicali. In genere cerco di non fare parlare il regista, perché prima voglio esprimere una mia opinione che, se accettata, mi lascia libero di proporre le mie soluzioni. Qualche volta il regista può anche anticipare il compositore e dire la sua opinione; io, ripeto, cerco di evitarlo perché vorrei che l'incontro fosse alla pari, cioè che il compositore – io in questo caso – possa proporre delle soluzioni in contrapposizione a quelle che il regista può avere in mente (ammesso che ne abbia). Ho incontrato anche alcuni registi – pochi, in verità – che mi hanno detto: «Fai quello che ti pare, io non so che cosa dirti...» e in questo caso c'è una responsabilità maggiore, anche molto pesante. Questo però non vuol dire che il compositore non debba avere dal regista il consenso sulle idee che gli ha esposto; anzi, proprio perché il regista non sa esattamente cosa fare, il compositore ha il dovere di ottenere il massimo consenso prima di dare corso in sala di registrazione a un meccanismo produttivo, quindi economico, anche consistente (mi riferisco ovviamente al denaro investito dall'editore musicale). Insomma, il regista deve essere a conoscenza il più possibile di quello che il compositore andrà a registrare, anche se sarà ben difficile – anzi impossibile – trasmettergli a parole una consapevolezza totale.

S.M. Qui si inserirebbe molto bene quel tuo intervento che divenne oggetto di discussione al convegno Musica & Cinema del '90, alla Chigiana[10], sui mezzi di cui dispone il compositore per comunicare le proprie idee al regista. Osservavi che col regista si è costretti in genere a parlare quasi esclusivamente in termini di melodia, di tema.

E.M. È proprio una grave limitazione e in quel convegno ho espresso il mio giudizio a Monicelli, ai Taviani e anche a Piovani. Spesso le cose che si è costretti a comunicare riguardano soltanto la creazione della melodia, trascurando quello che c'è intorno alla melodia, che secondo me è molto più importante. Così, quando si va al pianoforte per fare ascoltare qualcosa al regista, è impossibile fargli sentire la sonorità dei violoncelli o l'attacco successivo dei contrabbassi e poi quello del clarinetto che fa un certo suono. Quindi gli si fa sentire un tema, un tema che può risultargli gradito, mentre in seguito potrebbe non piacergli l'orchestrazione, che invece è la cosa più importante.

Ho sempre pensato che nel cinema il tema è un elemento trascurabile e comunque anche nella musica contemporanea non se ne fanno più, a nessuno di noi interessa farlo. Nel cinema lo facciamo perché la gente ha bisogno di seguire

10. Per la trascrizione di quell'intervento si veda Miceli (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale Musica & Cinema*, cit., p. 108 sgg.

un filo, ha bisogno di ascoltare una successione distinta e caratterizzata di suoni e naturalmente, se segue bene questo filo compiuto, apprezza anche i suoni che sono dietro. Ma al di là di questa necessità resta il fatto, molto limitativo, che il compositore al pianoforte fa sentire al regista nient'altro che il tema. Se il compositore è un cattivo pianista e magari un buon orchestratore, quando il regista ascolterà in sala la musica realizzata potrà meravigliarsi di un risultato che non si aspettava, dei colori che l'orchestra dà al tema. Se invece, al contrario, il compositore è anche un pianista molto bravo, mentre non è un buon orchestratore, il regista sarà deluso perché il tema che gli piaceva al pianoforte ora non gli piace più. Può capitare. Quindi il mio consiglio è di fare ascoltare il tema al regista suonandolo malissimo; se lo accetta così, sarà certamente più attraente quando lo avrete strumentato. Io glielo suono male, anche perché non mi interessa affatto suonarglielo al pianoforte; semmai glielo canto con la mia voce stonata. C'è qualche regista che dopo anni e anni mi ha confessato di non averci capito niente (ma io non lo avevo sospettato): il tema glielo avevo cantato male, glielo avevo suonato malissimo, perciò lui è arrivato in sala di registrazione pensando: «Finalmente...». Non si ha idea del livello musicale di certi registi... Uno di loro, un carissimo amico, mi provocava dicendomi: «Riprovami quel pezzettino, lì dove l'orchestra si accorda...»[11]. Ma l'orchestra non si accordava: stava eseguendo i suoni un po' astratti che avevo scritto per il suo film.

S.M. Entriamo più in dettaglio ipotizzando un film già montato definitivamente. Non è l'unico tipo di approccio, come il Maestro Morricone ha già spiegato (e senza dubbio non è neppure il più stimolante), ma è il più comune e in questa fase espositiva è anche il più semplice da affrontare. Anzi, dal momento che un processo analitico creativo – cioè autocritico – può avere molti strumenti in comune con un processo analitico critico – sarebbe a dire rivolto all'operato altrui – possiamo fare un discorso di metodo applicabile tanto a un ipotetico film da musicare quanto a un film già compiuto interamente[12].

E.M. Vi anticipo alcune piccole direttive. Prima di tutto cominciate a osservare il genere, la natura, l'argomento del film, in che stile è stato girato... Chiedetevi se il soggetto, il taglio generale, le immagini che lo compongono, la fotografia, il montaggio, i dialoghi, la recitazione vi risultano insoliti oppure se rientrano nella norma. Chiedetevi, ad esempio, se il regista ha voluto fare un film popolare su un argomento complesso oppure, viceversa, un film molto complesso con delle immagini molto semplici. E poi, fatto questo identikit del regista e del film, nel caso di

11. Si tratta presumibilmente di Sergio Leone.

12. Come già specificato in precedenza, la discussione sull'esercitazione compositiva è stata omessa, essendo strettamente legata a un materiale filmico inedito e quindi ignoto al lettore. Però, dal momento che gli argomenti in essa trattati si intrecciano più volte con il tema della lezione in oggetto, si è ritenuto utile operare un "montaggio" tra le due parti. L'anello di congiunzione fra di esse – che qui riassumiamo – riguarda l'organico proposto per l'esercitazione compositiva, consistente in quartetto d'archi più contrabbasso, pianoforte, flauto, oboe, clarinetto in Sib. A tale proposito Morricone auspicava un ridimensionamento della presenza del pianoforte, da usarsi all'interno dell'organico piuttosto che come strumento solista. Questo sia al fine di valutare nei corsisti la capacità di gestione di un organico eterogeneo, sia per evitare facili scorciatoie e luoghi comuni di matrice dilettantesca (arpeggi e via dicendo). Morricone osservava infine che il protagonismo del pianoforte può avere una giustificazione in casi particolari e citava in proposito «il bellissimo commento musicale di Nyman» per *The Piano (Lezioni di piano)* di Jane Campion, coproduzione franco-australiana-neozelandese, 1993, e una sua esperienza legata al film *Disclosure (Rivelazioni)* di Barry Levinson, Usa, 1995.

un'opera compiuta prendete nota dei modi in cui il compositore si è avvicinato alle intenzioni del regista. Potete farlo analizzando il suo linguaggio sul piano armonico, a quali strumenti ha fatto ricorso, la natura della melodia del tema (se c'è una melodia e se c'è un tema), il fatto ritmico, anche quello molto importante. Cercate insomma di scoprire le ragioni di fondo di quelle scelte. Ecco, schematizzando, gli elementi principali di cui dovreste tenere conto:

- La collocazione geografica e l'ambientazione storica del film.
- Le caratteristiche dei costumi e della scenografia.
- Il tipo di luce e il trattamento del colore. Ad esempio: si tratta di un colore con delle velature oppure è corposo? È virato verso una tonalità prevalente oppure è netto e con tonalità ben distinte?
- La scena è vuota o colma? È all'aperto o al chiuso?
- La situazione meteorologica.
- La condizione psicologica dei personaggi.
- La presenza di brusii e di rumori (sono considerati rumori speciali quelli di aeroplani, treni, cani che abbaiano, ecc.).
- La presenza di dialoghi.
- Fonti realistiche del suono: una radio, un giradischi e altre sorgenti del genere. Delle campane, la sirena della polizia, di un'ambulanza o altri suoni di natura traumatica che rompono l'unità della musica che voi andate scrivendo.
- La presenza di strumenti musicali facenti parte della narrazione e che potrebbero essere utilizzati in playback o per allusioni particolari.

Questi sono gli elementi principali, ma questi stessi e altri ancora saranno chiamati in causa entrando sempre più negli argomenti trattati dal Professor Miceli e da me. A questo punto è necessario stabilire prima di tutto un metodo comune di lettura, un vocabolario comune, quindi entriamo nell'analisi audiovisiva e poi potremo scendere nei dettagli operativi.

2. L'analisi audiovisiva. Parte prima

S.M. È giunto il momento di vedere più da vicino in che cosa possa consistere l'approccio a un film da interpretare ex novo sul piano musicale. Lo faremo in due fasi. Nella prima proporrò un esempio di lavoro per così dire pre-analitico, in quanto anteriore all'applicazione musicale, su un breve filmato dotato di dialoghi ed effetti[1]. Nella seconda[2] esporrò un metodo di analisi delle componenti audiovisive privilegiando ovviamente la componente musicale. In entrambi i casi farò riferimento a numerosi esempi tratti da film molto diversi fra loro (anche muti). L'auspicio è che per il futuro questi strumenti possano esservi di aiuto come spettatori ma soprattutto come compositori o come registi. La prima parte che ora esporrò ha un precedente in un seminario condotto da Ennio Morricone, da Hansjörg Pauli e da me a Basilea, alcuni anni fa[3], ma ho utilizzato lo stesso materiale anche alla Chigiana, sebbene parzialmente, in altre edizioni del corso.

Un chiarimento generale sul filmato utilizzato per questo laboratorio pre-analitico. Non ho mai visto il film tv *The Endless Game* di Bryan Forbes[4] e mi auguro che voi possiate dire lo stesso. Se lo avessi visto in precedenza avrei optato per un altro materiale. Invece Fernando Ghia, che tutti voi ricorderete come il produttore di *The Mission*, tramite il Maestro Morricone ha messo gentilmente a disposizione alcune videocassette, una delle quali con molti spezzoni scartati nel montaggio definitivo di questo lavoro di Forbes. Ho "inventato" così questo filmato, che chiameremo semplicemente *Cut Sequences*, montando una serie ridotta di scene e pensando al potenziale interpretativo da parte di un musicista – formulando cioè alcune ipotesi di applicazione musicale –, in parte cercando di favorirne i possibili intenti, in parte no, proprio per non creare uno spezzone "ideale" e quindi lontano dalla realtà in cui opera un compositore. Però, ripeto, non avevo una consapevolezza preesistente del film, e ciò rende – credo – più legittima anche se inevitabilmente soggettiva la chiave d'interpretazione narratologica, esclusivamente basata sui molteplici messaggi che il regista lancia nel corso della ripresa tramite gli elementi tecnico-semantici di cui dispone. Avremo modo di tornare meglio su questo

1. In gergo cinematografico si intende l'intero repertorio di artifici visivi e acustici applicati al film: effetto notte, effetto vento, ecc.

2. Qui come capitolo 4, *L'analisi audiovisiva. Parte seconda.*

3. Il seminario *Filmmusik - Komposition und Analyse* ebbe luogo a Basilea dall'8 al 12 gennaio 1992. Organizzato da Internationale Seminaire für Filmgestaltung, si svolse presso l'Akademie der Musik e fu volutamente limitato a un numero ristretto di iscritti (12), i quali avevano ricevuto in precedenza un brevissimo cortometraggio sul quale comporre il commento. Alla Classe di Informatica musicale dell'Akademie der Musik venne poi affidata la trascrizione delle partiture, con successiva registrazione tramite campionatori.

4. Serial tv trasmesso in Gran Bretagna nel 1989. Prod. TVS Film / Reteitalia.

punto, ma ora voglio anche aggiungere che ho cercato di montare delle scene o delle sequenze in cui i dialoghi fossero ridotti al minimo. Da una parte la loro assenza totale avrebbe facilitato troppo il compito dell'ipotetico compositore, dall'altra – in un film "senza storia" come questo – era necessario che i dialoghi non fossero portatori di precisi e vincolanti valori narrativi e interpretativi. Non lo sono, infatti, e nell'analisi che seguirà troverete la loro segnalazione di massima (ovvero un riassunto) ma non la loro trascrizione letterale, come sarebbe invece d'obbligo in una sceneggiatura dedotta dal montaggio[5].

Ora un necessario chiarimento terminologico: per sequenza si intende generalmente un insieme di più scene dotate di unità spaziale e/o temporale in cui gli elementi della narrazione siano in qualche modo unitari e/o collegati fra loro. La sequenza potrebbe essere anche fatta di una sola scena, ma all'interno della quale siano stati operati dei tagli di montaggio.

Per singola scena si intende un frammento di sequenza – oppure un episodio autonomo e formalmente compatto – caratterizzato da unità spazio-temporale. Deve essere cioè priva di tagli che porterebbero a un altro ambito spazio-temporale, ma può essere dotata eventualmente di tagli di raccordo. Ricordo i più frequenti: traslazione da una stanza all'altra di uno stesso ambiente in interni; cambi d'inquadratura ricavati dal montaggio (es: C e CC; soggettiva) o facendo ricorso all'uso di carrelli ottici (zoom) e/o meccanici (cambio progressivo di angolazione della mdp – ad esempio la panoramica – unito o meno al suo spostamento fisico).

Per piano-sequenza si intende una ripresa generalmente lunga con movimenti complessi della mdp, ottenuta senza tagli, quindi senza interventi di montaggio. È il linguaggio forse più impegnativo della ripresa in cui tutto deve funzionare alla perfezione, altrimenti occorrerà girare da capo. L'intento è evidente: l'assenza di tagli determina una continuità, un flusso visivo che immerge completamente lo spettatore nella scena. Lo definirei un luogo musicale per elezione, ma non bruciamo le tappe. Gli esempi potrebbero essere numerosi, ma vorrei ricordarne uno che prediligo tratto da un capolavoro del musical, in cui c'è piena concordanza tra flusso visivo e flusso musicale[6]. Si tratta di *Dancing in the Dark* da *The Band Wagon*, con Fred Astaire e Cyd Charisse[7]. In questo caso il virtuosimo è duplice, perché i ballerini hanno danzato ininterrottamente, senza trucchi, per tutto il piano-sequenza. L'episodio ha una durata complessiva di 2' e 40" e di questi i primi 2' e 11" sono in piano-sequenza. Poi c'è un taglio. Peccato... ma ricordate l'ultima battuta del film *A qualcuno piace caldo*? «Nobody's perfect»[8].

Torniamo alle considerazioni preliminari. È evidente che minori sono le scene che costituiscono una sequenza, maggiore è il potenziale unitario della sequenza stessa; e altrettanto varrà per la singola scena se in essa si fa ricorso minimo agli strumenti già elencati, sebbene l'assunto narrativo, l'uso dei dialoghi e la mesco-

5. Ricordo che la sceneggiatura è la base testuale a cui si ricorre – attraverso il trattamento, ovvero storyboard – per girare e poi montare il film, ma dal momento che in fase di lavorazione il regista può discostarsene, si può compilare (tipicamente ad uso filmologico) una sceneggiatura ricavata dalla visione di una copia del film completato in ogni sua parte, che assume appunto la definizione di sceneggiatura dedotta dal montaggio [SM].

6. Per un approfondimento si rimanda a S. Miceli, *Cinema e danza. Dal "naturale" al coreutico*, in L. Quaresima (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, La Biennale di Venezia - Marsilio, Venezia, 1996, pp. 71-79.

7. Da *The Band Wagon (Spettacolo di varietà)*, regia di Vincente Minnelli, Usa, 1953.

8. *Some Like It Hot*, regia di Billy Wilder, Usa, 1959.

lanza delle tecniche di ripresa e di montaggio possano – al limite – compromettere se non ribaltare questo principio. Con queste poche precisazioni non mi illudo di avere stabilito un completo lessico comune e in tal senso torneranno utili i suggerimenti bibliografici che riceverete a parte. Il significato che attribuisco a certe definizioni si preciserà, come spero, nel corso della pre-analisi, ma intanto lasciamo gli aspetti prettamente tecnici e cerchiamo di chiarire a noi stessi le possibili definizioni di un aspetto fondamentale del rapporto musica-immagine, di natura semantica.

Conosciamo di certo – e vedremo anche qui, ripetutamente – casi in cui la musica ha assunto un ruolo determinante, ma poiché nella maggior parte dei casi l'intervento musicale avviene purtroppo a cose fatte – sarebbe a dire quando il film è montato e contiene già dialoghi e rumori – alla musica è richiesta non tanto una interpretazione primaria, e nemmeno paritetica, bensì una sorta di sottolineatura, ovvero di enfatizzazione di qualcosa che, con altri mezzi, è già stato detto (e magari è stato detto male, o debolmente). In tutti questi casi la musica rischia la ridondanza e il pleonasmo – anche se la diversità di linguaggio rispetto alle altre componenti dovrebbe attenuare l'effetto – ponendosi comunque su un piano didascalico. Ora, questo aggettivo contiene molti problemi filmici e filmico-musicali, per cui richiede una riflessione.

Quando parlo di allusione didascalica, o di potenziale didascalico, o di sfumatura didascalica (se non, addirittura, di stile didascalico), intendo dire che la mano del regista ha sottolineato a uso dello spettatore, quindi un po' oltre i valori strettamente necessari all'essenza narrativa, un determinato evento o un significato in esso implicito. Lo ha fatto tramite i dialoghi, lo stile della recitazione, oppure con la fotografia e con le tecniche di ripresa, più spesso col montaggio e, con frequenza ancora maggiore, chiedendo al musicista i sincroni della peggiore specie, quei tipici stacchi orchestrali che, tanto per capirsi, ciascuno di noi ha prodotto istintivamente con la voce nei giochi infantili, proprio per enfatizzarli, e che sono l'aspetto più bassamente funzionale del contributo musicale. Però l'inserimento della musica come elemento espressivo aggiunto implica una funzione didascalica che va al di là del tipo di intervento, semplice stacco orchestrale o tema che sia. Ovviamente sta al compositore nobilitare questa funzione, ma al momento non intendo trattare dei mezzi per farlo – questo è un argomento che il Maestro Morricone e io affronteremo più avanti – bensì del contesto filmico in cui occorrerà inserire la componente musicale.

Senza potere approfondire qui il tema come meriterebbe, credo si possa affermare che l'intento didascalico è più o meno presente, allo stato potenziale, in qualsiasi forma espressiva. Fa eccezione la poesia, che essendo il linguaggio "quintessenziale" per antonomasia, dovrebbe farne a meno, mentre per quanto riguarda la musica si va da un grado minimo (o zero) nella cosiddetta *Absolute Musik* a un grado massimo nel poema sinfonico, nella musica a programma e di scena. In una categoria a parte metterei il teatro musicale e quello di prosa, perché in entrambi i casi – sia pure con meccanismi, scopi e risultati diversi – l'elemento didascalico è parte integrante del gioco, identificandosi talvolta con l'essenza stessa dell'opera. Pensate ai tragici dell'antica Grecia, a Shakespeare e a tutti quei casi in cui l'autore parla per tramite di un coro o di un *historicus*. Ma non relegate questa presenza nell'ambito dei classici; pensate a quel singolare Music-Rock-Film che è *The Rocky Horror Picture Show*, in cui la funzione del coro

è assunta da un criminologo[9]. Nel teatro del primo e soprattutto del secondo Novecento la nuova funzione ermeneutica della *mise en scène* porta inevitabilmente alla "citazione"[10], perciò si potrebbe continuare ricordando Pirandello, in cui la componente metateatrale trasfigura la funzione didascalica, fino al caso limite di Brecht che scopre il gioco, lo strumentalizza e... didascalizza la didascalia, così come didascalizza la *funzione* musicale.

Probabilmente questa congerie di associazioni farebbe inorridire uno storico dello spettacolo (così come io stesso inorridisco quando uno storico dello spettacolo o chi per esso compie associazioni analoghe con la musica), però me ne sono servito un po' brutalmente per suggerire alcuni riferimenti preesistenti ai quali rapportare il fenomeno cinematografico; fenomeno sul quale ora non possiamo più generalizzare, essendo una delle due materie su cui stiamo lavorando. Se è vero che c'è cinema e cinema, allora si può anche affermare che più alto è l'intento divulgativo, o commerciale, del film, maggiore può essere, ma non obbligatoriamente, il potenziale didascalico. Per contro, il cinema sperimentale e d'avanguardia ha un potenziale didascalico vicino a zero (pensate, per restare a un interessante rapporto tra musica e cinema, a *Entr'acte* e *Ballet mécanique*[11]). Ma non occorre essere sperimentali per sopprimere il didascalismo. Ingmar Bergman, ad esempio, ha il grande pregio di fare apparire necessità poetica la funzione didascalica, un carattere che appartiene d'altronde al teatro simbolista, col quale ho l'impressione che Bergman abbia dei punti in comune. Qualcosa di analogo, in un linguaggio e in una cultura lontani anni luce dal cinema del regista svedese, si potrebbe dire per il teatro di Eduardo De Filippo, in cui le sottolineature, certe idee fisse dei personaggi che ripetono oltre misura una frase, perfino un luogo comune, hanno al tempo stesso valore didascalico e potenziale metafisico. Insomma, pur partendo da concezioni estetiche profondamente diverse, credo si possa affermare che la valenza didascalica è assente quando il regista non si preoccupa di fornire allo spettatore dei suggerimenti (e non parliamo del didascalismo falso, fuorviante di Ionesco, oppure di Flaiano) e quando non si pone lo scopo di conferire alla propria opera una funzione didattica.

Se prendiamo il caso di una concezione registica sostanzialmente volgare, apparentemente aristocratica ma in realtà bassamente populista, come quella di Zeffirelli (almeno a mio parere), l'uso della mdp rende spudoratamente didascalico un valore simbolico-narrativo – il famoso fazzoletto di Desdemona – di per sé già molto evidente nell'opera originale, l'*Otello* di Verdi[12]. L'intento didascalico ostentato, oltre a trattare lo spettatore come un incapace, comporta spesso una caduta di stile – frequentissimi i casi, talvolta anche in grandi maestri del cinema come Visconti[13] e Fellini[14] – e rappresenta un sintomatico gesto di sfiducia nei confronti

9. Regia di Jim Sharman, GB 1975. Il criminologo è interpretato magistralmente da Charles Gray.

10. Si veda in proposito P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Bari, 1993.

11. *Entr'acte*, regia di René Clair, Francia, 1924, musica di Erik Satie; *Ballet mécanique*, firmato da Fernand Léger, Francia, 1924, musica di George Antheil. Per un approfondimento si rimanda ai capitoli relativi in S. Miceli, *La musica nel film. Arte e artigianato*, Discanto - La Nuova Italia, Fiesole - Firenze, 1982, ora in Id., *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni RCS, Milano, 2000, pp. 139-167.

12. Da Giuseppe Verdi - Atto II, Scena IV, Otello, Desdemona, Emilia, Jago. La mdp inquadra in modo ostentato il fazzoletto di Desdemona. Il filmopera è del 1985.

13. Si rimanda a S. Miceli, *Le musiche del film. Una breve analisi*, in L. Miccichè (a cura di), *Il Gattopardo*, CSC - Electa, Napoli, 1996, pp. 28-39.

14. Si vedano i capitoli dedicati al sodalizio Rota-Fellini in Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit., pp. 385-447.

dei propri mezzi e un attentato alla loro integrità. Equivale a smagare un evento espressivo contaminandone in modo artificioso l'essenza, il più delle volte cadendo nella banalità. Non essendo un censore né un moralista, francamente non so stabilire quale sia la linea di demarcazione fra erotismo e pornografia, ma se posso servirmi di questa metafora per chiarire ulteriormente il ragionamento, si potrebbe dire che il genere erotico allude più o meno velatamente alle manifestazioni sessuali, mentre quello pornografico le mostra e le ostenta (paradossalmente, però, di fronte a tanto cinema erotico – o sedicente tale – di misero livello estetico e concettuale – pensate a Tinto Brass e prim'ancora a Giuseppe Patroni Griffi – trovo molto più onesto il cinema pornografico, che offre esattamente quello che promette senza pseudo-intellettualismi di facciata. Ma questo è un altro discorso). Perciò la pornografia potrebbe essere definita "pura" didascalia del sesso.

Un intento didascalico più ambizioso può anche fare appello al simbolismo, terreno irto d'insidie per moltissimi registi anche di buon mestiere, come mostra una soluzione un po' infelice di Sergio Leone, con la quale, in *Per qualche dollaro in più,* si vuole alludere a un'idea fissa, al progetto vendicativo del colonnello Mortimer (Lee Van Cleef) nei confronti di El Indio (Gian Maria Volonté), nella fase iniziale in cui i personaggi principali si presentano al pubblico con le loro credenziali[15]. Anche se si tiene presente che l'iperbole è una cifra stilistica tipica di Leone, in termini semiotici questo esempio si potrebbe definire un caso di ostentazione e di invadenza del significante in rapporto al significato. In termini di estetica del cinema è semplicemente l'abuso un po' grezzo di strumenti filmici più adatti a una pellicola d'animazione che a un film con attori in carne ed ossa. Ma è pur vero che questo genere di produzione cinematografica degli anni Sessanta non si rivolgeva a platee particolarmente esigenti... Comunque, la valorizzazione degli aspetti linguistici e una certa rivalutazione critica di questo filone sono avvenuti molto più tardi ed è proprio in loro nome che si possono e si debbono avanzare delle critiche. Ma torniamo al nostro filmato. La durata complessiva è di 7'04"[16]. Stando ai criteri già stabiliti si possono ricavare 3 sequenze:

Sequenza 1 - contenente 2 scene
Sequenza 2 - contenente 1 scena
Sequenza 3 - contenente 2 scene

La pre-analisi è suddivisa in tre fasi. Ciascuna scena sarà infatti esaminata sotto i seguenti aspetti:

a) Descrizione oggettiva degli eventi visivi/sonori[17]
b) Sintesi dei valori formali (figurativi, dinamici, uditivi)[18]
c) Analisi narratologica

---

15. Si tratta di un montaggio rapido in crescendo, quasi subliminale, che mostra alternativamente il volto del colonnello (il cacciatore) e quello di El Indio indicato su un manifesto come ricercato, con un sincrono di colpi di pistola.
16. Poiché il Time Code è stato applicato sul video in una fase successiva a quella della prima misurazione dei tempi, possono esservi alcune piccole discrepanze che non compromettono comunque la valutazione del materiale [SM].
17. Ovvero una sorta di sceneggiatura dedotta dal montaggio, con minime aggiunte esplicative [SM].
18. La distinzione tra caratteri figurativi e caratteri dinamici (motori) può apparire di ardua applicazione poiché gli elementi figurativi interagiscono, generalmente, con quelli propriamente dinamici, senza contare che c'è una dinamica appartenente agli eventi (ad es. il movimento degli attori) e una dinamica riguardante il modo in cui gli eventi vengono restituiti (tecniche di ripresa e di montaggio). Ma se prendiamo il caso di una scena dotata di elementi figurativi costanti (ad es. due uomini immobili che parlano a lungo, seduti in una stanza), animati però da un gioco di c/cc, ecco che la distinzione è legittima e necessaria [SM].

Infine, in base alle caratteristiche rilevate nelle tre fasi, farò alcune ipotesi di intervento musicale, rifacendomi a brani di musica preesistente.

SEQUENZA 1
Costituita da 2 scene per un totale di 3'11"

Scena I - durata 0'50"
Esterno - Alba autunnale o invernale - Strada di un sobborgo - Pioggia
Tonalità cromatica prevalentemente fredda

A proposito della tonalità cromatica, non sembri questa una annotazione accessoria. La sinestesia – il principio di espressione e percezione contemporanea di stimolazioni diverse, appartenenti a sfere sensoriali tra loro concordate – non appartiene soltanto alla cultura dell'antica Grecia da cui nasce, né si limita, venendo in tempi a noi più vicini, a Padre Castel nel Settecento, a Wagner, a Skrjabin, allo Schönberg del periodo legato all'Espressionismo e via dicendo. Oggi – al di là dei valori estetici – è molto diffusa nei videoclip e nella pubblicità, ma rispetto ai precedenti avviene piuttosto il cammino opposto: l'immagine assume valori cromatici e timbrici in analogia "epidermica" con quelli musicali.

Di fronte a un filmato dotato di una propria coerenza cromatica è del tutto legittimo che il musicista voglia offrirne un equivalente sonoro, col vantaggio di una certa libertà rispetto alla rigidità talvolta un po' dogmatica o meccanica delle teorizzazioni ricordate. Il compositore dimentica spesso che il colore della fotografia è un artificio non inferiore all'artificio sonoro, ma come questo ha una propria simbologia, un proprio rapporto tra antecedente e conseguente. Vediamone quattro brevi esempi.

Il primo, in due frammenti, è un caso a mio avviso fra i più riusciti di ricorso alle componenti cromatiche con finalità espressive. È tratto da *Toro scatenato* di Martin Scorsese, un film del 1980 girato in un bellissimo bianco e nero *retrò*, ma con alcuni inserti a colori che simulano delle riprese amatoriali poste in funzione di flashback o di flashforward, con episodi della vita privata del pugile Jake La Motta. Per tornare all'argomento precedente, ecco un caso in cui la componente didascalica – in questo caso il "segnale" di separazione netta e coerente fra bianco e nero e colore offerto allo spettatore – non appare forzata, essendo del tutto identificabile con le scelte stilistiche e contenutistiche di fondo.

Il secondo esempio riguarda un filmopera del 1982, *Parsifal* di Hans Jürgen Syberberg[19], un filmopera in controtendenza, cioè ben poco divulgativo, sia per il soggetto, sia per il trattamento a cui è stato sottoposto. È questo il caso di una manipolazione scoperta, fin troppo carica di rimandi e di allusioni metamusicali e metateatrali, in cui, parafrasando McLuhan, la didascalia è il messaggio[20]. Ma l'operazione mi pare del tutto legittimata dal contesto. Infatti, interpretare Wagner sul piano figurativo lasciando intentata una simbologia cromatica sarebbe stato proprio inconcepibile. D'altra parte questo straordinario filmopera

19. Da Richard Wagner - Atto I, Gurnemanz e scudieri.
20. La sentenza originale recita: *Il medium è il messaggio*, M. McLuhan, Q. Fiore, Feltrinelli, Milano, 1968 (ed. or. New York, 1967).

è l'apoteosi della finzione (il film) di una finzione (l'opera), in cui l'artefice primo (Wagner) entra nella *mise en scène* per mezzo del secondo (Syberberg) sotto spoglie diverse: dalla marionetta alla porzione scenografica[21].

Nel filmopera *La Traviata* di Zeffirelli[22] la simbologia cromatica appare molto più naturale – toni freddissimi contro toni caldissimi – forse perché legata ad elementi narrativi più diretti, di interpretazione univoca, poiché il *Preludio* fa da contenitore all'epilogo dell'opera (un epilogo presunto, creato nel film ma legittimo in rapporto al libretto), così che l'opera stessa diventa un gigantesco flashback del *Preludio*: Violetta è morente (prevalenza di blu-verdi) e rivede i trascorsi fastosi (prevalenza giallo-purpurea).

Un ultimo esempio, per confermare che la simbologia del linguaggio cromatico passa indenne attraverso i tempi, i generi, gli stili, si trova in un videoclip di Michael Jackson tra i più fortunati, *Thriller*. In margine, ricordo che il regista, John Landis, ha un rapporto privilegiato con la musica: basti pensare a *The Blues Brothers*[23]. Sarà paradossale, ma le relazioni cromatiche sono le stesse presenti in Zeffirelli... Torniamo ora alla scena I della sequenza 1 del filmato.

a) Descrizione oggettiva degli eventi visivi/sonori



CL - Ingresso di un furgone del latte da sinistra, con carrello meccanico parzialmente a seguire / rumore molto evidente, in dissolvenza naturale.



Pressappoco quando il carrello si stabilizza appare dal lato opposto un'auto con i fari accesi che si ferma poco dopo il punto in cui è parcheggiato il furgone / cigolio dei freni.

Ne scende una figura maschile. Dalle precedenti dinamiche incrociate si passa ora a una maggiore staticità generale, con la conseguenza che l'attenzione dello spettatore si concentra in modo naturale sulla figura dell'uomo.

L'auto riparte, non prima che l'uomo vi sia passato davanti / rumore di un piccolo aereo FC, presumibilmente a bassa quota.

[illegible] un rilievo roccioso calpestato dai cantanti si rivela una enorme maschera mortuaria di [illegible] notizie si rimanda a *Opera e cinema, Atti del seminario di Sergio Miceli*, in Quaderni [illegible] 1988, pp. 37-41.

[illegible] - Preludio Atto I - Atto I, Scena I, Violetta Valéry. Il film è del 1983.

[illegible] è del 1984. *The Blues Brothers*, Usa, risale al 1980.



Il carrello meccanico percorre ora un movimento opposto al precedente, al quale aggiunge un moderato carrello ottico, ma il tutto appare naturale a causa della direzione concorde della figura umana e dell'automobile / persiste l'aereo; auto silenziosa, tranne il fruscio dei pneumatici sull'asfalto bagnato.



L'uomo giunge al cancellino di una villetta (l'auto si era fermata molti metri prima), apre e richiude con cura. Si avvia alla porta d'ingresso con passo un po' rallentato / lieve cigolio dei freni - ancora l'aereo FC.

b) Sintesi dei valori formali (figurativi, dinamici, uditivi)

Valori figurativi: molto omegenei. Valori dinamici: variabili, ma plausibili. Totale unità di spazio per l'intera durata.

Inquadratura fissa con caratteri "compositivi" in senso figurativo (i rami in PP) fra l'8° e il 25° secondo. Durata: 17" su 50" complessivi, pari a 1/3 della scena.

Due carrelli meccanici (lenti) in senso opposto, e ai limiti estremi della scena, con un conseguente alto valore di simmetria.

Un carrello ottico associato al secondo carrello meccanico, lento e di escursione moderata.

Oggetti/persone in movimento: presenze costanti, ma sempre assecondate, associate tra loro o incluse nel trattamento ottico, quindi smorzate nel potenziale dinamico autonomo.

Valori uditivi: disomogenei ma plausibili.

Presenza di rumori pressoché continua, seppure di livello acustico medio-basso; variata nella natura ma concatenata, con poche sovrapposizioni e con caratteri di simmetria analoghi a quelli riscontrati nella componente visiva.

1. Furgone in dissolvenza acustica conforme al carrello meccanico. Rumore decisamente smorzato tra il 10° e il 15° secondo.
2. Freni dell'auto verso il 18° secondo.
3. Aereo (FC) in crescendo verso il 23° secondo (a metà circa della scena).

3/4. Prosegue aereo / ruote sull'asfalto, verso il 30° secondo.

3/5. Persistenza dell'aereo verso il 45° secondo / cigolio del cancellino[24].

c) Analisi narratologica

Durante questo tipo di analisi può darsi che faccia ricorso a formule come: «...Qui il regista intende suggerire...» e simili. Evidentemente si tratta di una mia

24. La numerazione indica la successione degli ingressi e tiene conto delle eventuali ricorrenze e sovrapposizioni [SM].

personale interpretazione, ma legittimata in qualche modo dall'operazione di montaggio compiuta sul materiale preesistente, portatore comunque di alcuni caratteri e significati potenziali sopravvissuti al mio taglio. In questo micrometraggio a cui abbiamo dato il nome di *Cut Sequences* non c'è un "prima" e un "dopo". Ciò che vediamo è tutta la storia – o la non storia – ma, in ogni caso, l'assenza di precedenti narrativi, ovvero di un antefatto, non deve preoccuparvi. Pensate a certi shorts pubblicitari: grazie alle caratterizzazioni, al montaggio e alle associazioni fulminee una sorta di racconto si presuppone fin dai primi fotogrammi, mostrando una notevole autonomia espressiva. Tant'è vero che, se ci avete fatto caso, dello stesso soggetto esistono versioni di durata diversa a seconda delle fasce orarie e delle emittenti cui sono destinate, ma il racconto rimane sempre in piedi. In ogni caso, tornando a noi, della componente narrativa si può anche fare a meno perché non è tanto importante la storia intesa come logica e concatenata successione di eventi, quanto il clima, le emozioni, perfino gli interrogativi senza risposta che le diverse scene possono trasmettere. Vedremo come servirci di queste considerazioni trattando della "musicabilità" dell'intero filmato. Anche la durata non deve rappresentare un problema: rispetto a quanto ci è dato vedere nella pubblicità televisiva questo *Cut Sequences* è quasi un kolossal.

È probabile che specialmente sul piano dell'analisi narratologica, quindi delle infinite valenze interpretative su un piano psicologico, semiologico, antropologico – in altre parole della globale interpretazione estetica del filmato –, si possa concordare in parte o non concordare affatto con quanto dirò. Non ha alcuna importanza perché lo scopo della pre-analisi è quello di mostrare un metodo di approccio a un film nella condizione in cui il regista non è presente (come avviene spesso nel lavoro pubblicitario in cui l'interlocutore è l'Art Director o simili), oppure non ha idee precise, oppure ripone una fiducia incondizionata nel musicista; in ogni caso – ripeto – nella condizione di un contributo musicale da inserire a cose fatte, com'è purtroppo nella norma[25]. Allora vediamo cosa può dirci l'analisi narratologica. La scena ha un valore introduttivo, ma non è del tutto neutra. Gli elementi figurativi sono ridotti al minimo e l'intento registico sembra quello di una presa di contatto "indolore" con una determinata realtà. Si è già detto, ma occorre sottolinearlo, dei pochi carrelli meccanici e dell'unico carrello ottico, quindi la regia ha fatto lavorare a suo vantaggio i soggetti mobili, limitandosi ad assecondarne le dinamiche. Gli eventi potenzialmente significativi si riducono all'arrivo di una figura maschile che scende da un'auto ed entra in una casa. Però, più che sugli eventi, il regista sembra mandare i propri messaggi attraverso alcune sottili allusioni secondarie. Cominciamo dall'ambientazione.

Siamo poco prima dell'alba (ce lo dicono la luce e il furgone del latte). L'intonazione cromatica è fredda, quindi non troppo invitante; l'asfalto è bagnato; il tergicristallo dell'auto ci informa che cade una pioggia sottile. Il soprabito che

---

25. Un modo molto interessante di procedere potrebbe consistere nel creare un laboratorio globale, facendo realizzare un breve frammento video (per motivi di costi) a un gruppo di giovani registi, dando loro un micro-soggetto e alcune tracce di sceneggiatura e di trattamento. Si dovrebbe poi procedere a un sorteggio delle accoppiate regista/compositore, perché a qualcuno potrebbe capitare un regista musicomane e a qualcun altro un regista che si limiti a dire: «Qui metti una musica triste» e «Qui metti una musica allegra» (il riferimento è voluto. Cfr. *Colloquio con Ennio Morricone* nel mio *Musica e cinema nella cultura*, cit., pp. 467-490) [SM].

l'uomo indossa ci suggerisce che la stagione è autunnale o invernale. Sono tutti elementi che, senza guidarci verso un preciso significato, predispongono a un certo stato d'animo che cercheremo di definire meglio più avanti.

Siamo in un tipico sobborgo, presumibilmente inglese, forse alla periferia di una grande città, in una strada semideserta, con poche auto in sosta sullo sfondo. Si tratta di segnali minimi, ma possono essere sufficienti per alludere a un ambiente medio borghese, chiuso e riservato, legato a una routine di rispettabilità. In questo senso il furgone del latte non solo sottolinea l'ipotesi di un'alba invece che di un tramonto, ma sta a indicare uno dei piccoli riti periodici sui quali si scandisce la vita ordinata e immutabile di un villaggio. Il rumore di un aereo a bassa quota non è da sottovalutare. Può essere il segno della vicinanza a un aeroporto e questo potrebbe voler dire che siamo in una zona residenziale non proprio esclusiva. Ma se volessimo sottilizzare, e considerando che il rumore è quello prodotto da un piccolo motore a scoppio, sarebbe improbabile pensare a un aeroporto turistico in attività a quell'ora. Potrebbe trattarsi piuttosto del volo di un ricognitore di una base militare, il che declasserebbe ulteriormente il villaggio dal punto di vista del livello sociale.

Riassumiamo: l'ambiente non comunica niente di aggressivo, niente di misterioso o inquietante. Prevalgono semmai un senso di piattezza e di anonimato. Fino a questo punto l'intonazione psicologica ottenuta dalla somma degli elementi ambientali (stagione, condizioni atmosferiche, orario) e contingenti (quelle appena descritte) è vaga, ma di basso profilo. In questo contesto l'uomo è un elemento plausibile ma anche portatore di un piccolo carattere di squilibrio, ovviamente necessario perché il racconto si formi. Spero sia chiaro per voi il mio ruolo sdoppiato, la distinzione tra l'immedesimazione nel gioco, ovvero l'accettazione delle sue regole più o meno convenzionali, e la coscienza dei mezzi necessari per realizzarlo. In altre parole, sto leggendo il film in parte come spettatore, in parte come "autore". E poi, mi rendo anche conto che alcune delle osservazioni fatte fin qui, aggravate dai meccanismi esplicativi ai quali per forza devo fare ricorso, possano apparire delle finezze eccessive, col rischio di attribuire agli eventi un valore superiore alle intenzioni, ma dovete ricordare, lo ripeto ancora una volta, che questo è un laboratorio analitico inteso a suggerire un metodo, la cui applicazione dipenderà da altri fattori contingenti che ora non prendiamo in considerazione, anche se lo faremo più avanti. Torniamo perciò alla scena.

In un quartiere di questo genere, regolato da un insieme di consuetudini, forse non è proprio comune rientrare a casa a un'ora così insolita. Potrebbe essere il ritorno da un viaggio, ma i bagagli (o almeno una valigetta) dove sono? E se l'uomo fosse un medico? Ma in questo caso avrebbe avuto con sé la caratteristica borsetta e sarebbe stato alla guida della propria auto. Inoltre, il taxi (chiamiamolo ancora così) si è fermato molti metri prima dell'abitazione in cui l'uomo entrerà: lo spettatore se ne accorge col maturare della scena. Per riguardo a chi vi abita? Ancora non lo sappiamo, ma si tratta di una scelta che non dovrebbe passare inosservata. Proseguiamo. L'uomo scende senza esitazione dal lato della strada e si avvia con passo sicuro, ma per guadagnare il marciapiede non aggira la vettura dalla parte posteriore come prudenza e cortesia vorrebbero, bensì la percorre in lunghezza e le taglia la strada dalla parte del muso. Il gesto potrebbe denotare disinteresse nei confronti di chi è alla guida, suggerendo una condizione di superiorità. Si potrebbe dire tipico di un uomo con consuetudini di comando, forse un militare o un poliziotto.

Giunto al cancellino l'uomo rallenta un po'. È evidente la circospezione con la quale apre e poi richiude: questo dettaglio sottolinea a posteriori il fatto che l'auto si è fermata ben prima dell'abitazione. Ma l'auto non è un taxi, bensì un'auto della polizia. Ciò è chiaro soltanto sul finire della scena. Dal punto di vista della deviazione da certe consuetudini della narrazione filmica, possiamo notare anche che l'arresto della macchina sarebbe stata una buona occasione per mostrare, con un taglio di montaggio, l'interno della vettura, quindi l'identità o quanto meno l'aspetto del personaggio. Invece in 50" il regista ha evitato di mostrarci il suo volto, ma così facendo avremmo dovuto scartare subito l'ipotesi del taxi. Questo senso di mistero va ad aggiungersi ai piccoli ma non pochi elementi denotativi fin qui elencati. Prima di procedere intendo rassicurarvi. Più avanti non scenderò in dettagli del genere; non perché il filmato non si presti, piuttosto perché, una volta esposto il metodo, ci soffermeremo soltanto su quei casi che possano suscitare nuovi aspetti analitici.

Ipotesi di applicazione musicale

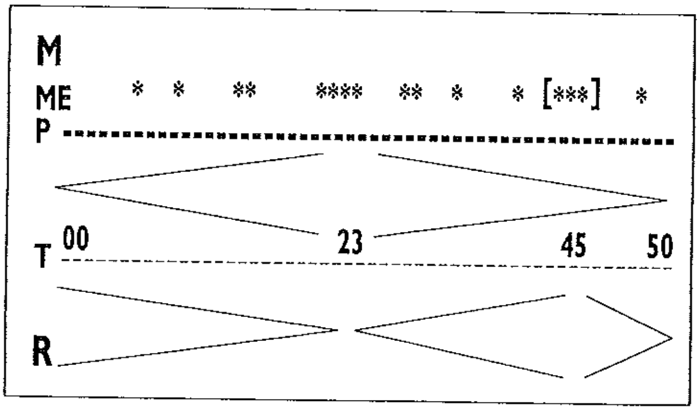
Sul piano concretamente operativo non sarebbe pensabile procedere a una scelta musicale riguardante questa sola scena, ignorando tutto il resto. La segmentazione è quindi dovuta a mere ragioni di semplificazione e di chiarezza espositiva, sebbene le ipotesi che farò tengono inevitabilmente conto di tutto il lavoro e quindi comportano una consapevolezza dell'intero filmato che voi ancora non avete. E d'altra parte, se incontrate un regista la situazione è analoga, perché lui sa già tutto del film e voi no. Nonostante l'alta costante uditiva, la scena presenta un potenziale trattamento musicale molto elevato. Ciò è determinato:

1. Dal suo carattere introduttivo.

2. Dal clima generale, costituito dall'insieme – luogo, condizioni atmosferiche, luminosità – che induce a prendere in considerazione determinate scelte musicali (timbri scuri, impastati o soffusi, con alcune variabili).

3. Dal contrasto – lieve, ma presente – fra una certa neutralità narrativa dell'atmosfera d'insieme e alcuni caratteri insinuanti della presenza umana. Le dinamiche figurative (associate alle presenze sonore, tranne l'aereo) sono concepite secondo schemi di concordanza e di simmetria, con un taglio vago di composizione documentaristica di un evento ripreso in tempo reale o, per dirla diversamente, con una coerenza totale fra evento e tempo diegetico. Si può parlare perciò di una concordanza generale, con alcune lievi discordanze premonitrici. Ecco una ipotesi in tal senso, secondo la tavola riportata nella pagina seguente. La lunghezza del grafico esprime la durata della scena. Il segmento tratteggiato che la divide orizzontalmente in due parti (T) indica, appunto, il tempo in secondi, da 00 a 50. La parte inferiore (R) riguarda i rumori e la loro dinamica (secondo una interpretazione grafica non dettagliata ma di massima). La parte superiore (M) schematizza l'intervento musicale, dove *ME* sta per micro-eventi (gli asterischi) e *P* sta per pedale. Le forcelle sottostanti indicano ovviamente le relative dinamiche musicali.

L'interpretazione musicale potrebbe giocare su due registri coesistenti: una base – una fascia, un pedale, uno spessore più eloquente in senso timbrico che ritmico e tantomeno melodico – che si incarichi di "esprimere" il contesto generale, missata a un livello medio basso, non superiore a quello espresso dai picchi di



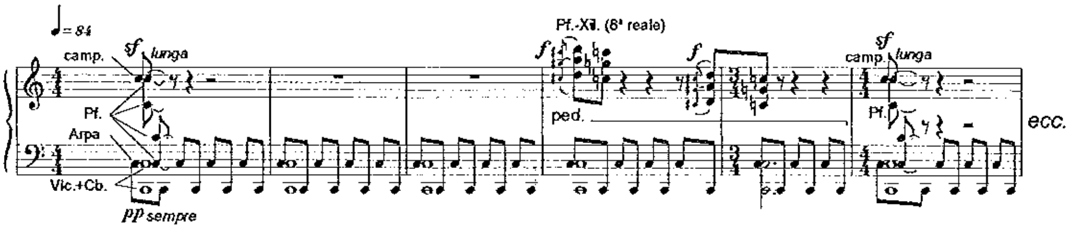
rumore, che restano importanti. Alcuni micro-interventi nascenti da quella stessa fascia (pseudo-puntillistici o pseudo-tematici, comunque in sordina), che insinuino una mobilità parziale, potrebbero poi subentrare e addensarsi pressappoco nel momento in cui l'auto si accosta al marciapiede (23"). Se fosse necessario conferire alla componente musicale un ruolo didascalico o più banalmente allusivo – ipotizzate una richiesta esplicita del regista –, esso potrebbe realizzarsi, pur sempre con mano leggera, con un sincrono implicito[26] sul passaggio finale dell'auto, rivelatasi qui della polizia, ma dovrebbe trattarsi soltanto di una "increspatura" ritmica o di una contrazione, di un addensamento micro-tematico (notate il gruppo di * fra parentesi quadra). Quegli stessi materiali potrebbero restare – diversamente elaborati o progressivamente sviluppati secondo agglomerati di figurazioni ritmiche o di semifrasi – nella sequenza successiva, con la quale sembra opportuno, anticipiamolo fin d'ora, dare un senso di continuità pur nella differenziazione e nello sviluppo degli eventi. Quanto alla connotazione stilistica d'insieme, occorre evitare caratterizzazioni troppo esplicite o gli insulsi pezzi "generici", senza contare che il materiale musicale utilizzato qui – data la brevità dell'intero spezzone – resterà comunque nella memoria dello spettatore, quindi la sua scelta andrà fatta anche tenendo conto delle soluzioni da adottare nelle scene/sequenze successive. Sarà da evitare, ad esempio, una soluzione come questa (mi servo d'ora in poi di musiche preesistenti, ma che per la loro scarsa diffusione mi auguro possano suonare come composizioni "originali", espressamente scritte per questo filmato)[27]:



Esempio musicale 1 - *Suspense*

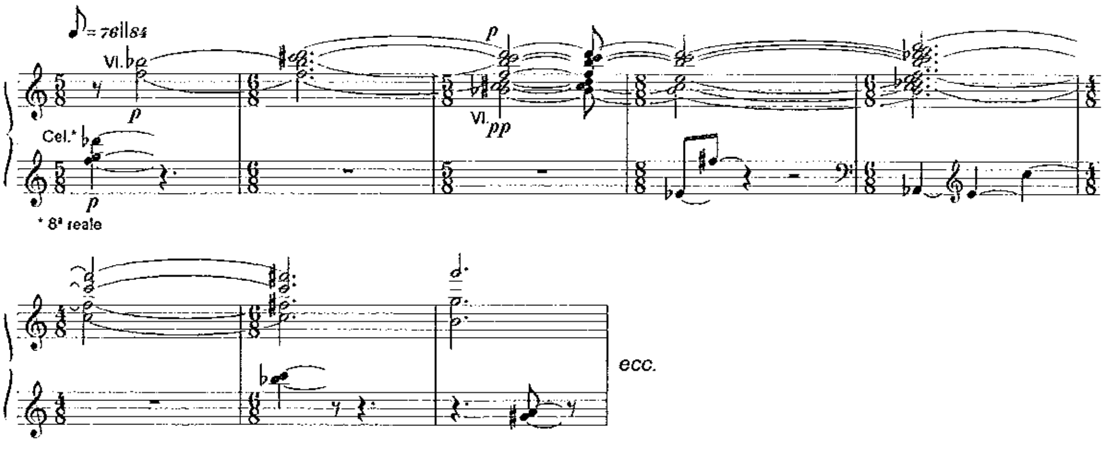
26. Ovvero non troppo evidente. I concetti di sincrono implicito ed esplicito verranno ripresi più avanti nel testo.
27. In questo punto della lezione Miceli non preannunciava titolo e autore dei brani per non influenzare il giudizio dei corsisti. I relativi esempi musicali qui riportati sono stati ricavati direttamente dall'ascolto, quindi possono differire per certi dettagli dagli originali, soprattutto nelle attribuzioni strumentali. In questo caso si tratta di *Suspense* di Robert Irancy per arpa, tratto da *Music for radio and TV - Musical illustrators Film Music Clubs*, LP MP 53, Ed. Montparnasse 2000, Paris, 1970 ca.

Il pezzettino potrebbe anche rispondere alle nostre esigenze per certe caratteristiche, come l'esiguità dell'organico, l'impalpabilità del discorso ma, sebbene sia presente un certo senso di sospensione e di attesa che ben si sposano con la scena, c'è comunque qualcosa di esplicitamente "positivo" – a tratti sfociante perfino in un clima bucolico – che lo fa oscillare tra l'improprietà e la genericità, senza contare le scarse attrattive implicite nella povertà del linguaggio. Ancora, sarà da evitare una soluzione come questa[28]:



Esempio musicale 2 - *Epitaffio*

In effetti c'è una pulsazione di base sopra la quale si collocano alcuni interventi privi di carattere tematico – più o meno quello che abbiamo ipotizzato – ma l'impatto è fin troppo esplicito e l'insieme risulta decisamente greve, di facile effetto, tanto da condurre la scena nel contesto di un film di genere horror senza pretese. È un caso in cui la musica forza la mano al significato generale, magari legittimo, ma lo fa troppo in anticipo rispetto agli sviluppi narrativi. Spero sia chiaro che ho scelto questo brano per andare esageratamente nella direzione opposta alle caratteristiche del precedente, stabilendo così una sorta di duplice confine tra il "poco" e il "troppo". Occorre invece, come già detto, un intervento psicologicamente incisivo ma non unidirezionale, non subito chiarito, e non troppo invadente sul piano della dinamica. Potrebbe essere di questo genere[29]?



Esempio musicale 3 - *Alba cittadina* versione II

Qui il linguaggio è troppo impegnativo, troppo ermetico per lo spettatore medio, sganciato com'è da qualsiasi continuità ritmica (intesa come base costante e quindi

28. *Epitaffio* di Teo Usuelli tratto dal film *L'udienza* di Marco Ferreri, 1971, LP Cinevox MDF 33/45, 1972. Ed. Musicali Bixio SAM, Milano.
29. *Alba cittadina* vers. II di Riccardo A. Luciani appartenente all'LP per sonorizzazioni *Gli occhi sulla città*, Publisei Ed. Musicali, PS/0109, 1977.

ripetitiva) e spaziante liberamente tra suoni di registro lontano, contrapposti ad asprezze accordali dall'incerta attribuzione timbrica. Naturalmente si tratta di *clichés* musicali non del tutto impropri – ora posso dire che il brano è stato scritto per sonorizzare un film qualunque e s'intitola *Alba cittadina* – ma deve essere chiaro fin d'ora che il nostro intento non è quello di fornire gli strumenti per ottenere dei luoghi comuni filmico-musicali buoni per un documentario senza ambizioni o per un film televisivo. È vero che i *clichés* esistono in qualunque genere musicale, anche il più nobile (pensate a Bach, a Mozart), ma occorre superarli, trascenderli, reinventarli. Ecco, dalla stessa fonte del brano precedente, una versione edulcorata – non all'inizio – grazie a un basso liberamente ritmico che ci porta in un clima jazzistico[30].



Esempio musicale 4 - *Alba in periferia*

30. *Alba in periferia* di Riccardo A. Luciani, *ibid.*

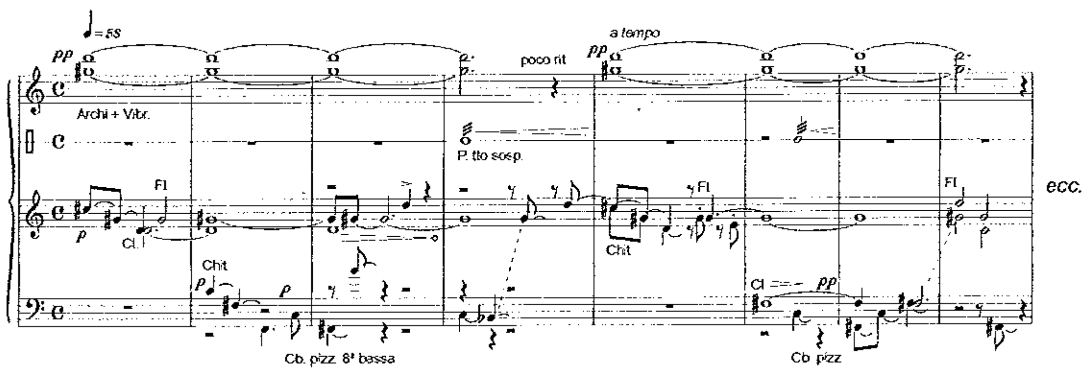
Con una scelta simile, al di là delle qualità del brano che ora non sono in discussione, si cade però in un altro *cliché*, ovvero in uno dei vizi cinemusicali degli anni Cinquanta e Sessanta. Molti registi, alcuni anche autorevolissimi come Antonioni, ricorrevano al jazz per due motivi, ritengo: per reazione al melodismo strappalacrime che imperversava nel cinema italiano di quel periodo, a cui contrapporre una sorta di musica impersonale e "oggettiva", e perché il jazz era ormai un topos, stava per "nevrosi e alienazione metropolitana". Certo, come accade inevitabilmente nelle musiche composte per sonorizzazioni, anche in questo brano non c'è personalità spiccata, ma il tono generale non è poi lontanissimo dall'ipotesi fatta, anche se la "pressione" sonora (acustica e psicologica) esercitata sullo spettatore ci riporta, per altri versi, all'effetto dell'esempio 2: un eccesso di mezzi impiegati in rapporto al peso narratologico, che è poi il maggior difetto dei principianti (e di molti modesti professionisti). Se la regia non ponesse limitazioni alla complessità del linguaggio, allora si potrebbe ottenere un risultato audiovisivo ancora più valido, ma con una ben diversa qualità e intensità musicale, come in questo caso[31]:



Esempio musicale 5 - *Iter inverso*

31. *Iter inverso* per 16 strumenti di Domenico Guaccero. Composizione del 1963 priva di destinazione extra-musicale, Edipan, PAN LM 002. Disco allegato al mensile di musica contemporanea «1985. La musica», 2 febbraio 1985.

L'accostamento è ardito, lo so bene, ma potrebbe rientrare tranquillamente in un discorso sull'uso della musica preesistente, anche se in questo caso me ne sono servito per simulare un'ipotesi di brano originariamente applicato al nostro filmato. Si tratta di una scrittura di grande rigore, indubbiamente sproporzionata alla qualità del filmato (ma questo è esattamente ciò che avviene spesso nell'uso che i registi fanno della musica preesistente...), con la quale ho voluto mostrare un altro "limite territoriale", in modo analogo a come ho fatto con le ipotesi 1 e 2. Quelle potevano riassumersi in valori quantitativi, qui in valori qualitativi. Il che non significa che un filmato modesto o senza doti filmiche spiccate debba avere per forza una musica scadente. Significa però che i relativi "spessori" devono in qualche modo equivalersi. Se, restando all'ipotesi, un compositore avesse scritto questa musica per questa scena, avrebbe indubbiamente servito il film in eccesso. Ma sono tutti temi che svilupperemo in seguito. Tra le infinite soluzioni, stando però ai criteri del percorso fin qui sviluppato, potrebbe esserci una strada intermedia, che nasce da un linguaggio consapevolmente contemporaneo, quindi dotato di una certa complessità, ma lo mette al servizio della funzionalità per mezzo di figurazioni ricorrenti, come nel prossimo esempio[32]:



Esempio musicale 6 - *Astrazioni*

A mio parere il brano è molto interessante ai fini del nostro discorso, perché presenta una quadratura, un ordinamento interno, che contribuiscono ad agganciare i singoli eventi sonori a una griglia di riferimento (ritmica, armonica, perfino pseudo-melodica), senza concessioni troppo evidenti all'ascoltatore. La cosa forse più difficile in questa scena è, lo ripeto, quella di non soverchiare con la musica l'insieme figurativo-uditivo, essenziale e ben congegnato pur nella sua semplicità. Occorre suggerire più che esprimere, insinuare più che chiarire. Insomma: scrivere poco e togliere poi buona parte di quello che si è scritto. Occorre soprattutto pensare *che il film continua, che si semina qui per raccogliere nella scena successiva* e forse nelle sequenze che seguono. E mi sembra inutile aggiungere che il ricorso agli asincronismi, alle giustapposizioni incoerenti – spesso fin troppo efficaci – è del tutto improponibile in questo contesto, non tanto per i valori di coerenza formale già riscontrati, ma soprattutto per l'ambiguità dell'insieme. Inoltre, trattandosi di una

32. *Astrazioni* di Paolo Renosto, databile presumibilmente attorno al 1975-76, appartiene a una raccolta dal titolo *Musiche per un telefilm*, contenente anche brani di R. A. Luciani, composto per *Rosa e il Mago*, prod. Rai, regia di Piero Nelli. Incisione Leo records, Lr 11, «Promozione editoriale».

fase introduttiva, non è il caso di confondere le idee allo spettatore con simili "licenze". Perché l'asincronismo (stilistico, psicologico) risulti efficace, i valori visivi e l'intento narrativo devono essere già espliciti. Lo spettatore deve possedere una chiave basilare di lettura per apprezzare il contrasto e ciò non avviene quasi mai all'inizio di un film. Oppure il rapporto regia/musica deve avere tali precedenti da autorizzare la deviazione in virtù di una tradizione ormai sedimentata. Si pensi al caso Rota-Fellini, in cui certe scelte musicali apparivano accettabili perché "felliniane", oppure al caso Morricone-Leone, dove il grottesco, l'ironico, l'iperbolico della componente musicale avevano acquisito, già dal primo film, un'indiscutibile credibilità. Si pensi al ricorso alla musica classica in film di fantascienza, voluto ed esaltato da Kubrick in *2001: Odissea nello spazio* e altrove. Insomma, anche l'asincronismo, nelle sue varie forme, può farsi modello, ma deve potersi basare su un precedente illustre, stratificato culturalmente e già decodificato dallo spettatore; oppure deve vivere di rendita, appoggiandosi al prestigio e ai precedenti degli autori.

Scena II - durata 2'21"
Interno abitazione
Tonalità cromatica neutra (ma calda in rapporto alla scena precedente)

a) Descrizione oggettiva degli eventi visivi/sonori



CM - Interno 1 - Ingresso casa[33] - Angolo di ripresa dall'alto. Transizione naturale dalla scena I.



Il personaggio maschile[34] entra, chiude la porta con accuratezza e si sofferma alla base della scala guardando (ascoltando) verso l'alto, poi si avvia togliendosi il soprabito / porta socchiusa.

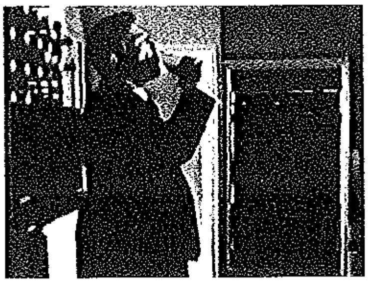
33. La numerazione degli interni non è progressiva ma identificativa, serve perciò a verificare le eventuali ricorrenze [SM].
34. Interpretato da Albert Finney.



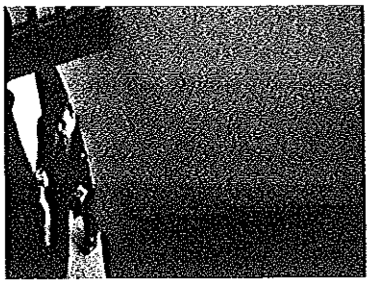
Da CM - PA - Interno 2 - Cucina (taglio raccordato di transizione) - 0'14". Il personaggio maschile finisce di togliersi il soprabito e lo appoggia su una sedia, nota il gatto / miagolio / e lo saluta con una sfumatura di cordialità.



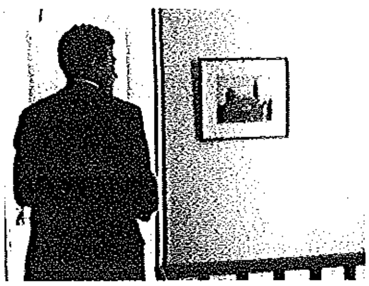
Carrello meccanico da s. verso d. Gli si avvicina, lo accarezza e gli offre da mangiare togliendo la protezione plastica da un piatto. Il gatto rifiuta l'offerta e se ne va. L'uomo fa una palla della pellicola di protezione e la getta via, commentando stancamente. Carrello meccanico da d. verso s.



L'uomo va verso il frigorifero, ne estrae una bottiglia di latte e vi beve direttamente appoggiandosi a un mobile. Si avvia all'uscita portandosi dietro la bottiglia / rumore stoviglie - altri miagolii.



Da CM a PP - Interno 3 - Scala - Pianerottolo (taglio raccordato di transizione) - 1'00". L'uomo sale lentamente.



Giunge su un pianerottolo (carrello meccanico, poi ottico) e indugiando percorre un corridoio fino alla porta di una camera.



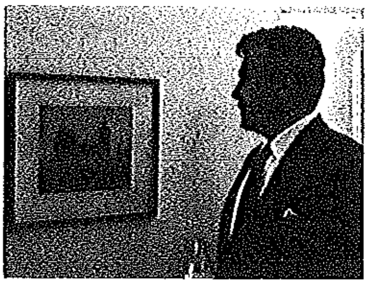
CC dall'interno della camera (PA), che l'uomo osserva guardingo. L'uomo protende la mano sinistra verso la porta.



Interno 4 - Camera da letto (soggettiva) - 1'25". CM su una figura femminile che dorme in un letto matrimoniale. La porta viene socchiusa lentamente.



PA - Interno 3 - Nuovo CC. L'uomo chiude la porta. Sospira.



Torna sui propri passi ma l'occhio gli cade su una stampa appesa al muro (soggetto di antico e nobile fabbricato). Si sofferma a osservarla pensoso. Carrello meccanico. Si avvia verso il bagno. Entra.



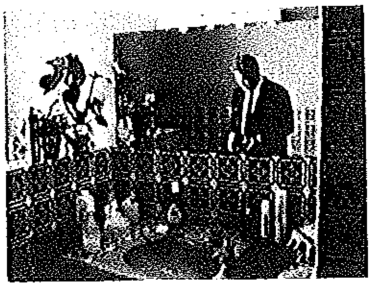
Interno 5 - Bagno - 1'40".
Da PP a CM. L'uomo entra bevendo nuovamente dalla bottiglia di latte.



CC contemporaneo dovuto all'immagine nello specchio. L'uomo appoggia la bottiglia sul lavandino.



Estrae dalla tasca destra della giacca un oggetto, si allontana dal lavandino uscendo dall'inquadratura ma...



...restando visibile nell'immagine riflessa dallo specchio.



CC - CM - L'uomo si siede sulla vasca. L'oggetto è una custodia che egli osserva...



...e poi apre.
Ne estrae (D sulla mano - soggettiva) una decorazione.



La tiene nel palmo della mano. Ne accarezza il bassorilievo col pollice. Apre la mano.



PPP sul volto sofferente e incredulo. Il personaggio alza la testa e guarda nel vuoto, smarrito.



CM come precedente.
L'uomo fa un movimento col braccio destro e urta dei flaconi che cadono nella vasca / rumore dei flaconi.



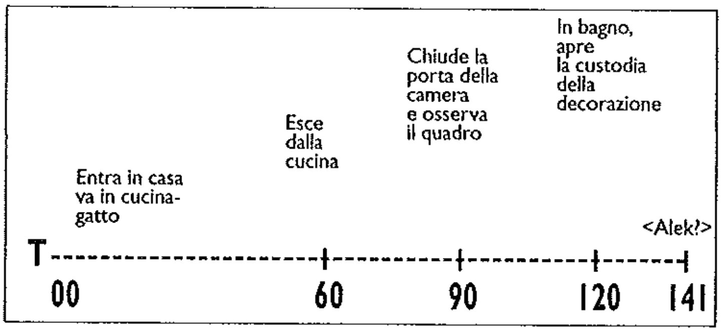
Interno 4 (presunto) - 2'20".
In una inquadratura vuota entra dal basso in PPP il volto della donna che svegliatasi all'improvviso chiama: «Alek?».

b) Sintesi dei valori formali (figurativi, dinamici, uditivi)

Valori figurativi: variabili ma consequenziali. Valori dinamici: variabili ma pertinenti. Si contano 5 diversi tipi di interno, seppure legati allo stesso luogo, con un paio di ricorrenze. Due presenze umane e una animale, di cui la seconda presenza umana – quella della donna – presentita attraverso i gesti dell'uomo, poi spiata, infine parte attrice (poco più di 1" a fine scena e a fine sequenza). Degno di nota l'uso delle ottiche, sempre moderato. Il punto di vista è naturale, niente affatto scenografico. Evitato – com'è invece tipico per certi film negli interni – l'uso del grandangolare spinto per meglio abbracciare e descrivere l'ambiente, evitata quindi la spettacolarizzazione in qualche caso perfino angosciosa di questa lunghezza focale, specie se associata all'uso della steadycam. L'intento è perciò di immedesimazione e di introspezione psicologica, senza trasfigurazioni artefatte. Solo tre sot-

tolineature date dalla inquadratura: il PPP sull'uomo che ha osservato la medaglia; il D su questa; il PPP della donna al risveglio. Momenti statici si alternano a momenti dinamici per tutta la durata della scena. Numerosi – indispensabili – carrelli meccanici e in qualche caso ottici. Una rimarchevole attenzione nel legare il gioco di campi e controcampi (vedi la chiusura della porta della camera in cui dorme la donna, risolta da tre inquadrature congiunte, di cui la centrale come soggettiva). Mi pare di poter concludere che tutta la scena, nella sua apparente semplicità, è ben congegnata.

Valori uditivi: scarsi e quasi ininfluenti, tranne alla fine (rumore flaconi). A ben guardare la scena è apparentemente casuale e disordinata, mentre invece ha una scansione latente piuttosto precisa, come si può ricavare dal semplice grafico sottostante. La scansione, se così si può definire, è di 30" in 30", con una dilatazione iniziale di durata doppia alla quale corrisponde una falsa oasi di rilassamento nell'incontro col gatto. È evidente che questi caratteri di simmetria facilitano il compito del compositore, ma di questo parleremo più avanti.



c) Analisi narratologica

Trattandosi della seconda scena di una stessa sequenza, concatenata alla prima in modo naturale, siamo di fronte a un caso di permanenza degli elementi acquisiti, quindi di continuità psicologica. In altre parole è una di quelle situazioni in cui, pur cambiando lo scenario, lo spettatore porta all'interno del nuovo contesto tutta la consapevolezza di quanto ha acquisito in precedenza, con in più un accresciuto livello di curiosità e quindi di attenzione analitica. Ogni segnale (visivo, sonoro, musicale) sarà vagliato, sia pure inconsapevolmente, con maggiore attenzione per il suo potenziale allusivo, esplicativo. Pensate infatti che le due scene comportano un triplice valore di introduzione: la scena I introduce lo spettatore nel film, ma al tempo stesso introduce un personaggio nella scena; mentre la II introduce quello stesso personaggio in un luogo in essa raffigurato. Ciò aumenta legittimamente le aspettative, perché adesso nessuno si immagina che, come in un gioco di scatole cinesi, all'interno della casa avvenga un altro processo di introduzione: deve invece accadere qualcosa, anche se non di carattere definitivo.

L'uomo è di mezza età, il che potrebbe voler dire: molti giochi sono fatti, bene o male. Veste in modo dignitoso ma anonimo. Potrebbe essere un funzionario o, a ribadire una ipotesi già avanzata, un militare o un poliziotto. La cura con cui chiude la vetrata d'ingresso e lo sguardo che rivolge verso il piano superiore (quest'ultimo appena didascalico) possono avvalorare l'ipotesi di un rientro quanto meno insolito, segno forse di una attività clandestina. Il volto dell'uomo denota

uno stato di prostrazione. Un'unica sfumatura di cordialità appare nell'incontro col gatto, dal quale sembra ricevere però una piccola delusione. Il gesto, lievemente di stizza, con cui getta via la plastica che proteggeva il piatto del cibo è abbastanza significativo, ma altri gesti andranno notati: l'avere lasciato il soprabito in cucina; l'avere portato con sé la bottiglia, uscendone; l'avere continuato a bere nel bagno, dove abbandonerà la bottiglia sul lavandino. È evidente che Alek si aggira in questa casa da padrone, ma da questo aggirarsi si ottiene già un profilo umano con alcune connotazioni specifiche, non proprio positive. L'uomo è visibilmente stanco; è disordinato per indole o forse per uno stato occasionalmente confusionale, preoccupato di non svegliare la presunta consorte (ricordate lo sguardo col quale l'osserva, chiudendo la porta della camera). Poi per quasi 6" – tanti, ma con Sergio Leone sarebbero diventati 6' – si noti il modo in cui Alek quasi si sorprende dalla presenza della stampa appesa al muro, che gli appare una sorta di doloroso e imbarazzante "memento" (altro punto un po' didascalico ma al tempo stesso enigmatico). Infine l'episodio della decorazione (già in alcune inquadrature precedenti la mano dell'uomo era andata alla tasca destra, come a volersi rassicurare circa la presenza dell'oggetto). L'espressione del volto è di incredulità, di stupefazione, d'imbarazzo. È come se quell'oggetto fosse capace di farlo uscire dolorosamente da uno stato di amnesia... E qui le ipotesi potrebbero essere numerose. Ideali traditi? Rottura con un ben diverso passato? Un'ingiustizia, un ricatto subìto? Non è possibile stabilirlo, ma in fondo non importa. Ciò che conta è che già a questo punto il personaggio, vittima forse di se stesso o di una situazione inconfessabile e ormai irrecuperabile, denota un profondo stato di travaglio e di smarrimento. Il risveglio improvviso e ansioso della donna assume, mi pare, il valore di una rottura definitiva di equilibrio precario e forse sancisce – almeno sul piano simbolico – l'impossibilità di mantenere un segreto ormai insostenibile.

Ipotesi di applicazione musicale

Il grado di trattamento musicale è molto elevato, anche se nell'ipotesi di appartenenza della scena a un lungometraggio la potremmo accettare anche così com'è, senza musica, tanto è ben congegnata. Quanto già osservato circa la naturalezza della fotografia (uso di focali medie o grandangoli moderati) mi sembra molto importante per la componente musicale. Ciò potrebbe suggerire l'uso di mezzi espressivi coerenti, capaci di assecondare e valorizzare l'intimità, la vicinanza al personaggio, alle stesse pareti domestiche. A proposito dei valori dinamici si è già notato la loro variabilità, resa però naturale dall'accuratezza del montaggio. Perciò credo sarebbe un errore, a livello musicale, mettersi in competizione (in senso ritmico, ad esempio) con l'articolazione visiva. Eviterei quindi le analogie formali e naturalmente i sincroni. Infine i rumori e il parlato. Tranne «Alek?» sono tali da non creare intralci al commento, così come mi pare che quel richiamo debba risultare valorizzato al massimo, se non restare isolato, cioè senza musica. A mio parere quel momento di tensione – mi riferisco sempre al risveglio della donna – avrebbe richiesto uno spazio maggiore, un'eco o una coda nel fotografico, tale da lasciare al compositore più spazio interpretativo (anche in considerazione del taglio secco con la sequenza successiva, che ci porta altrove in tutti i sensi). Ma del materiale per ottenere questo respiro e questa continuità non ce n'era. Confesso di aver anche armeggiato con i videoregistratori per ottenere un fermo immagine sul

volto della donna (risultato ottenuto senza troppo sforzo tecnico), ma poi vi ho rinunciato per due motivi. Primo motivo: per creare lo spazio richiesto il fermo immagine avrebbe dovuto essere di almeno 5". Ne sarebbe uscita un'enfasi forzata, un enigma ridondante. E poi il fermo immagine ha precisi valori semantici. Se pensate a *8 ½*[35], Fellini vi ricorre per segnalare l'interruzione di un sogno di Guido[36] a causa del suono (*off*) di un telefono. Dura non più di 2" troncando la voce femminile onirica («...Voglio fare ordine... Voglio fare pulizia... Voglio fare ordine... Voglio fare pu...»), ma è inequivocabile. Un esempio omologo è il fermo suono. Se ricordate il finale del film *I pugni in tasca* di Marco Bellocchio[37], il personaggio maschile interpretato da Lou Castel muore al culmine di una crisi epilettica mentre ascolta *La Traviata*. L'acuto del soprano viene trattato ad anello, così che il suono diviene fisso, interminabile e, come è stato già osservato[38], in quella fissità è il passaggio dalla vita alla morte. Secondo motivo: così com'è la scena chiude bene ma è strozzata. Dopo 1" siamo già nella sequenza successiva. Non è bello, ma nel cinema succede (magari perché non era stato girato altro materiale per rimediare in sede di montaggio) e proprio questo tipo di problema deve affrontare e cercare di risolvere il compositore. Perciò, come ho già detto, non è male se il filmato ha alcune imperfezioni (oltre quelle inconsapevoli) che lo rendono tutt'altro che ideale.

Riepilogando, la scena ha una caratteristica di spicco: tende a un punto – «Alek?» – attraverso l'episodio della medaglia. Diciamo meglio: la medaglia è il punto di massima tensione, risolto o superato da un banale incidente e da un "oltre" non contemplato nel film. Noi non sappiamo e non sapremo mai cosa si diranno quell'uomo e quella donna: non ci è dato sapere se Alek nasconderà la medaglia oppure se scoppierà in lacrime, né se la donna lo accoglierà senza nulla chiedergli, se lo interrogherà in modo spietato oppure se lo rimprovererà aspramente. Sappiamo soltanto che quel richiamo al vertice di un processo di accumulazione ha per noi un carattere parzialmente liberatorio, semi-catartico. Alla luce di queste considerazioni, cosa fare sul piano musicale? La scena presenta una sorta di crescendo latente che autorizzerebbe a creare qualcosa di analogo in senso musicale, ma così facendo si andrebbe incontro a due rischi certi: la caduta nel thrilling e – fattibile ma vincolante – l'obbligo di risolvere il *crescendo* musicale con uno stacco finale senza coprire la voce femminile. L'alternativa per me preferibile sarebbe di supportare la scena secondo i principi già visti nella scena precedente, con una musica sensibile, guardinga, quasi incerta e perciò prudente, comunque sia non smaniosa di esistere e tanto meno di prevalere, lasciando lavorare le immagini, riducendo il livello interpretativo e rispettando così la necessità di rendere uniforme la base del materiale utilizzato per l'intera sequenza.

Senza ripercorrere per intero le ipotesi avanzate per la scena I, vediamo ora alcuni accostamenti musicali relativamente alla somma delle scene I e II, quindi dell'intera sequenza 1, per una durata di 3'10" pari a 190". Nel nostro campo i numeri non sono frutto di una statistica fine a se stessa. Infatti, volendo scendere

35. Il film è del 1963.

36. Interpretato da Marcello Mastroianni.

37. Musiche di E. Morricone, 1965.

38. Miceli cita qui uno scritto di Claudio Tempo, *Appunti di un discorso sulla musica per film*, in «Teatro e cinema», I, 1, 1976, p. 54, riportato in Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit., p. 359.

del tutto sul terreno delle simmetrie, sarebbe possibile concepire una struttura modulare il cui elemento minimo abbia una gittata di 15"; oppure una semifrase "A" di 15" a cui faccia da completamento una semifrase "B" di altri 15". In ogni caso, sul piano delle possibilità modulari il Maestro Morricone potrà parlarvene più avanti in modo molto più concreto. Tornando invece agli accostamenti ipotetici, ricordate che occorre dimenticare i sincroni e le proporzioni esatte, perché è evidente che mi sono servito di musiche preesistenti. Ragioniamo perciò sul linguaggio, sulla forma, sullo stile.

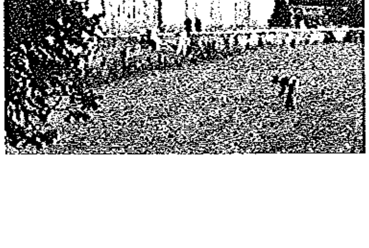
Prima ipotesi: livello interpretativo minimo. Una sorta di continuum sottoposto a piccole variazioni, senza eventi o sviluppo alcuno (si veda l'esempio musicale 3). Seconda ipotesi: livello interpretativo lievemente accresciuto, quindi con maggior eloquenza musicale e alcuni accenni di spunto micro-tematico (si veda l'esempio musicale 4). Terza ipotesi: volontà interpretativa decisamente accresciuta, con una ben diversa densità di scrittura, sia come intenzione discorsiva, sia come partecipazione differenziata dell'organico a tale intenzione (si veda l'esempio musicale 6). In tutti e tre i casi, sebbene con sfumature diverse, si potrebbe obiettare che il risultato appare troppo impegnativo. In effetti, a ciascuno degli esempi presi come ipotesi di base si direbbe manchi una caratterizzazione di natura melodico-armonica che conceda qualcosa di più allo spettatore, possibilmente senza perdita di quella tensione che invece è già presente, soprattutto nel caso dell'esempio musicale 6.

SEQUENZA 2
Costituita da 1 scena, durata 1'26"

Esterni/Interni - Giorno - Stagione primaverile
Tonalità cromatica neutra

Immagino come questa suddivisione possa apparire arbitraria. Si tratta pur sempre di un fatto interpretativo, per il quale è necessario che io spieghi le motivazioni. Se, come credo, non ci saranno molte difficoltà ad accettare la nascita di una nuova sequenza – la 3 – dal punto in cui Alek si allontanerà dal monastero per andare verso il mare (il distacco dal luogo parrà non solo e non tanto fisico, ma su questo torneremo), può essere opinabile che abbia ricavato in questa sequenza 2 una sola scena, sebbene contenga un'alternanza di esterni/interni e di momenti diversi, forse neppure appartenenti a una stessa giornata. Vi prego di accettarla per buona. Avremo occasione di tornarci nelle analisi dettagliate.

a) Descrizione oggettiva degli eventi visivi/sonori



CL - Monastero circondato da un prato verde. Uomini che lavorano la terra / voce FC: lettura biblica - 4".



CM - Monaco che legge / raccordo sonoro - playback.



Carrello ottico e meccanico a seguire un secondo monaco che entra portando un cestino con del pane.



L'oggetto passa di mano in mano, rivelando (apertura carrello ottico) una lunga tavola alla quale siedono parecchi commensali di varie età, tra cui Alek, che indossa una camicia chiara - 30".



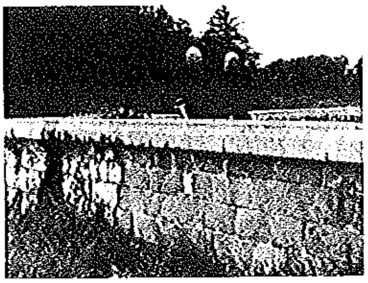
CM di Alek nella sua camera che guarda alla finestra / prosegue voce monaco FC.



CL - Soggettiva: uomini lavorano nel prato sottostante / prosegue voce monaco FC.



CM - CC - Volto di Alek alla finestra / prosegue voce monaco FC - 40".



CL - Esterno monastero. Due frati a colloquio. Ripresa al loro livello / prosegue voce monaco FC.



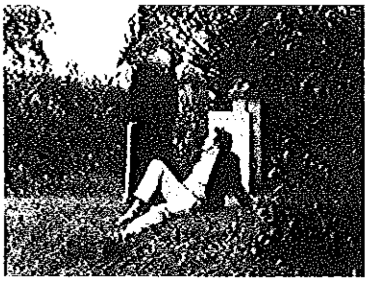
PA dall'interno - Alek alla finestra / prosegue voce monaco FC - 47".



CM - Alek sdraiato sul prato nei pressi del monastero. Sopra la stessa camicia indossa ora un golf scuro.



PA - Passaggio di due monaci (carrello meccanico a seguire).



CM come precedente - Alek è raggiunto da un monaco[39] / scambio di frasi di circostanza.



CM - Alek in camera, in maglietta, sdraiato sul proprio letto. Fissa il soffitto, poi chiude gli occhi / raccordo: ultime parole del monaco FC.



CL - Vista dall'alto. Scalone del monastero. Alek scende in compagnia di un monaco - 1'26".

b) Sintesi dei valori formali (figurativi, dinamici, uditivi)

Valori figurativi: costante molto bassa. Vi è una alternanza notevole di luoghi e di situazioni statiche/dinamiche. Valori dinamici: costante medio-alta. Se è decisamente alta nella scena del refettorio, con un accurato carrello ottico e meccanico che "racconta" il luogo e i gesti che vi si compiono (notare che nel momento in cui il cestino del pane giunge all'estremo della tavolata il carrello è compiuto), non altrettanto si può dire delle scene successive, fatte di tante piccole staticità "disturbate" però dal montaggio e da continui passaggi da CL a PA. Valori uditivi: costante molto alta. Così dicendo vengo al problema del numero di scene ridotto a una soltanto. La componente uditiva è molto importante in questa sequenza, direi fondamentale, ed è la ragione della mia scelta. Vorrei fare notare che la voce FC del monaco che legge un testo sacro inizia con la sequenza stessa, in esterni. Prosegue in C, nell'episodio del refettorio, ma lo "buca" e si sviluppa ancora nella concatenazione successiva, in apparenza la più frammentata. Dunque quella voce è un *continuum* del monastero, ma potrebbe essere anche l'ostinato – e non so se definirlo più rilassante o più ossessivo – percettivo di Alek, oppure come il "commento" assunto dalla regia a simbolo onnicomprensivo della vita monastica, e come tale udibile prima, durante e dopo l'ora del pasto. A causa di questa presenza mi è

39. Lo stesso della lettura biblica [SM].

sembrato indispensabile unificare su un piano semiotico e strutturale l'intera sequenza in una sola scena. Un dubbio poteva sorgere verso i 60", in cui c'è il dialogo in diretta tra un monaco e Alek (si noti: è lo stesso che leggeva nel refettorio, quindi opterei per l'ossessività). Sarebbe stato legittimo considerare questa come una scena a sé, un episodio cuscinetto, conclusione della sequenza 2 e raccordo tra questa e la successiva sequenza 3. Ma anche qui l'autore gioca sullo stesso registro, poiché le ultime parole del monaco – relativamente alla conversazione all'aperto – si odono quando Alek appare solo nella sua stanza. Si riproduce così, seppure in modo un po' meno felice, il procedimento precedente; anche questo frammento potrebbe essere coscienza globale del monastero, *mediata* attraverso la percezione e la memoria di Alek, ovvero una sorta di soggettiva acustica. In conclusione vorrei sottolineare che in questa sequenza il regista ha usato il rumore/dialogo come colonna sonora, con le stesse valenze simbolico-espressive che si possono affidare di solito alla componente musicale. Tant'è vero che per illustrarle ho fatto ricorso a una terminologia che sarà oggetto della seconda parte dell'analisi audiovisiva.

Una osservazione in margine: l'ultimo frammento, la discesa dello scalone in compagnia di un monaco, apparterrebbe "di diritto" alla sequenza successiva, quella in cui Alek si allontana dal monastero per giungere sulla spiaggia. Dico questo perché egli indossa una camicia diversa da quella della sequenza 2 e, come nella sequenza 3, la porta fuori dei pantaloni. Ma a causa del CL e della qualità del fotografico non è agevole accorgersene. Ragionando perciò secondo l'attenzione percettiva dello spettatore medio, possiamo assimilare questo frammento della discesa della scala ai momenti precedenti, semplicemente perché questo ne eredita la frammentazione e la brevità. Insomma, è un caso in cui "sbagliare" comporta un lavoro più agevole da parte del compositore e una decodifica inequivocabile da parte dello spettatore. Esaminando la sequenza 3 si capirà meglio che il suo debutto dal frammento dello scalone le avrebbe nuociuto molto.

c) Analisi narratologica

Cominciamo dalla stagione, che ho definito primaverile in base all'abbigliamento e al colore della vegetazione. Se tutto questo non è un flashback[40], siamo autorizzati a credere che sia trascorso del tempo rispetto alla sequenza 1. Però valgono a questo proposito alcune considerazioni già fatte, in base alle quali non è necessario porsi simili interrogativi per giungere poi, com'è nel nostro obiettivo, a una scelta sul piano musicale. D'altra parte il cinema ha questa caratteristica precipua: condurci attraverso il tempo e lo spazio – fisico o mentale che sia – in base a regole e convenzioni sue proprie, le cui ragioni possono chiarirsi soltanto a film concluso. Paradossalmente, il compositore del cinema deve captare i segnali in apparenza più marginali e scavare nei significati più reconditi per poi "dimenticarli" e, attraverso un processo interpretativo più che descrittivo, giungere a una sintesi assoluta.

Tornando alla sequenza, per quanto riguarda l'identificazione del luogo non mi pare ci siano dubbi sul fatto che si tratti di un monastero. Resta da capire se gli ospiti vi soggiornano per un libero ritiro spirituale oppure se il luogo è adibito, ad

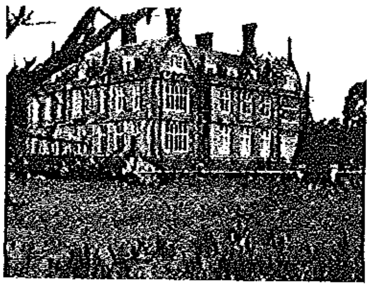
40. Per la cui legittimazione occorrerebbe comunque uno sviluppo precedente molto più ampio [SM].

esempio, a centro di rieducazione per ex detenuti. Non è un'ipotesi poco attendibile: fin dalla prima inquadratura e poi in seguito vediamo degli uomini al lavoro, mentre il volto di Alek, in camera, non esprime allegria o serenità così come non la esprimevano i volti degli altri commensali. In questa sequenza non accade nulla di rilevante e questa è la sua forza e il suo scopo. Il regista sembra voglia trasmetterci il senso di un lento trascorrere del tempo, nel contesto di attività ridotte e ripetitive, monotone, che Alek appare subire con una certa rassegnazione ma anche con un fondo di amarezza. Al di là della frammentazione figurativa di cui si è detto, si ricava il senso di una immobilità senza sorprese. La convenzionalità delle frasi a cui ricorre il monaco nella breve conversazione col protagonista ne sono una ulteriore conferma. Questa è una tipica giornata di Alek, forse una fra le tante. Le conclusioni alle quali arriverò dopo avere analizzato la sequenza 3 – di cui accorperò i dati – inducono a formulare un discorso unico per quanto riguarda le ipotesi di intervento musicale.

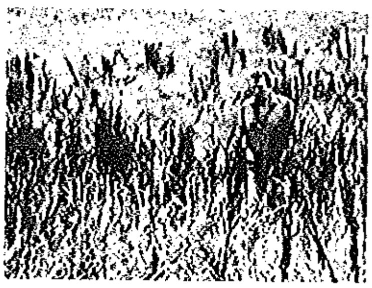
SEQUENZA 3
Costituita da 2 scene per un totale di 2'01"

Scena I - durata 0'36"
Esterno - Giorno - Da monastero a declivio erboso verso il mare
Stagione estiva inoltrata - Tonalità cromatica calda

a) Descrizione oggettiva degli eventi visivi/sonori



CL - Monastero. Alek avanza sul prato, più rarefatto e di colore bruno[41], allontanandosi dal monastero.



CM - Prato - Alek procede. Carrello meccanico a seguire / lieve calpestio.

41. Rispetto all'inquadratura analoga della sequenza precedente [SM].



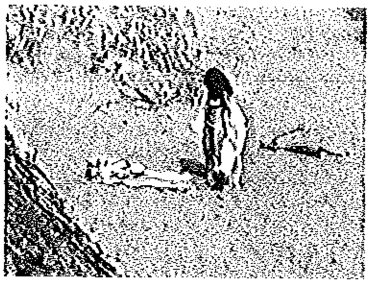
CC - Costa - Alek entra da d. in CL - scende verso il mare e si allontana.

Scena II - durata 1'25"
Esterno - Giorno
Da staccionata a prato prospicente la spiaggia - Spiaggia

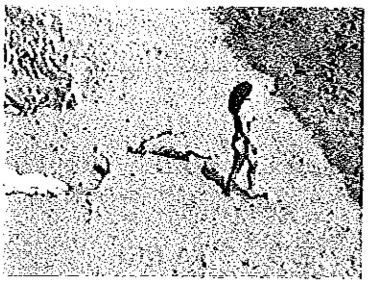
a) Descrizione oggettiva degli eventi visivi/sonori



CL - Staccionata. Alek la scavalca con una gamba e si ferma a osservare il mare / rumore del mare.



CL (teleobiettivo) - Giovane donna sulla spiaggia distesa su un asciugamano. Si alza, si toglie l'accappatoio rivelando un succinto bikini.



Si avvia sinuosa verso il mare (carrello a seguire) / rumore del mare.



PA - Alek ha osservato la scena. Scavalca del tutto la staccionata ed esce dall'inquadratura verso s. in basso / rumore del mare.



CL - Dal profilo del declivio erboso spunta in prospettiva la ragazza che si avvia verso la riva. Contemporaneamente entra da d. Alek che la osserva, poi si siede sull'erba, sempre senza distogliere lo sguardo dalla ragazza / rumore del mare più alto.



CL (teleobiettivo) - porzione di mare - La ragazza entra in acqua a passi lunghi, poi si tuffa senza esitare / rumore del mare più alto.



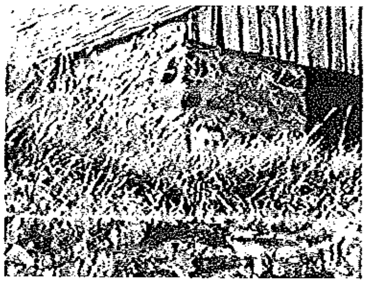
CL come precedente omologo. Alek osserva / rumore del mare attutito.



PA - Alek continua a osservare / rumore del mare attutito.



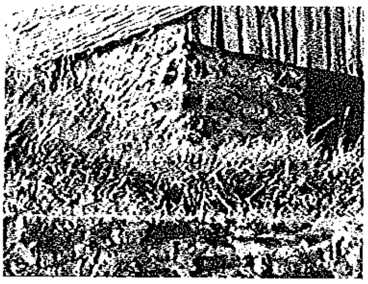
CL (teleobiettivo come precedente omologo) - La ragazza torna verso la riva / rumore del mare più alto.



CM dalla spiaggia, dal basso in alto. Alek osserva, parzialmente coperto dall'erba / rumore del mare non attutito.



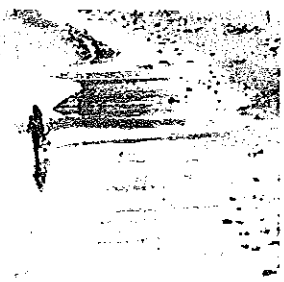
CM - carrello ottico - La ragazza esce dall'acqua e cammina sulla battima / rumore del mare elevato.



CM dalla spiaggia, dal basso in alto. Alek osserva, quasi del tutto coperto dall'erba. Comincia a sdraiarsi / rumore del mare non attutito.



PA - carrello meccanico a seguire - Alek completa il gesto di sdraiarsi con la mani dietro la nuca e osserva il cielo / rumore del mare attenuato.



CL - La ragazza cammina sulla battima osservando il mare. Indossa l'accappatoio e ha con sé la propria roba / rumore del mare attenuato.



CL - Una insenatura tra roccia e sabbia incorniciata tra rami / rumore del mare attenuato.
FINE (senza cartello).

b) Sintesi dei valori formali (figurativi, dinamici, uditivi) riferita a entrambe le scene

Valori figurativi: variabili ma consequenziali. Valori dinamici: variabili ma pertinenti. Poche ma ben differenziate sono le componenti ambientali che partecipano alla costruzione dell'insieme: monastero (subito abbandonato), campagna e mare; Alek e una bella ragazza. Molto varie risultano, relativamente allo stesso soggetto e nello stesso momento, le inquadrature utilizzate. Altrettanto vario è l'impiego delle lunghezze focali e dei movimenti di macchina. Gli interventi di montaggio sono continui e decisivi. Momenti di staticità si contrappongono ad altri decisamente dinamici. La scena II associa sempre i due valori opposti ai personaggi in C: dinamicità della ragazza e staticità di Alek. Valori uditivi: incostanti e non sempre coerenti ma pertinenti. Il punto di distinzione tra le due scene sta nella presenza del mare, soprattutto sul piano acustico. Da sottolineare, benché fonte di discontinuità sonora, il procedimento col quale è stato missato il livello di rumore del mare. Allorché il regista vuole suggerire un ipotetico punto di vista della ragazza il rumore è molto alto, anche se l'inquadratura mostra Alek molto più vicino di quanto sarebbe apparso agli occhi di lei. Un attimo dopo, dal punto di vista di Alek o almeno dal punto in cui egli si trova, il rumore è invece attutito. Siamo dunque al cospetto di due soggettive incrociate, seppure ottenute in modo un po' libero, attraverso alcune approssimazioni nella scelta dei campi e delle angolazioni.

c) Analisi narratologica relativa all'intera sequenza

Pur senza calcare troppo la mano, mi pare ci sia un messaggio preciso da parte della regia, che ci informa del tempo trascorso. Ho isolato due fermo-immagine del monastero tratte da scene diverse[42] in cui è possibile notare la differenza d'intonazione cromatica generale, della facciata dell'edificio, del prato, ingiallito a chiazze e meno folto, e dell'albero spoglio in PP. Ciò rafforza la scelta della suddivisione già discussa. Rispetto alla sequenza precedente c'è qui una maggiore continuità narrativa e una svolta psicologica non indifferente. Mi spiego meglio: se il filmato non avesse mostrato con tanta insistenza la vita nel monastero, l'apparizione della ragazza non avrebbe avuto sullo spettatore l'impatto che ha. La giovane donna ha un aspetto gradevole[43], ma mi pare che divenga ancora più attraente grazie alla giustapposizione con una dimensione che le è totalmente estranea, quella stessa da

42. Cfr. il fotogramma a p. 43 e il primo dei due fotogrammi a p. 48.
43. Si tratta dell'attrice Monica Guerritore.

cui proviene Alek. C'è unità di tempo – quello della passeggiata: il carrello di fronte e poi di spalle – e c'è continuità di spazio, proposto per tagli concatenati, ma c'è anche questa piccola accensione data dalla ragazza. Non voglio entrare in una serie di ipotesi circa il potenziale simbolico di questa presenza (Alek che si allontana dal monastero, la svestizione della ragazza, il piacere del tuffo e della nuotata, l'aspetto vagamente voyeuristico della situazione), bensì m'interessa sottolineare la sfumatura di contraddittorietà nel comportamento dell'uomo. All'inizio, scorta la ragazza, egli appare piuttosto determinato. Si ricordi il gesto col quale, subito dopo averla vista, scavalca la staccionata scegliendo un luogo da cui osservarla bene, quasi senza staccare gli occhi da lei. Del successivo gioco di soggettive o pseudo-soggettive si è già detto: coincidono con il massimo grado di coinvolgimento e quindi di tensione. Poi, però, quando la ragazza torna verso la riva, ecco una inquadratura molto significativa: il volto semi-coperto di Alek, che quasi sembra nascondersi e poi si sdraia sull'erba all'avvicinarsi della donna. Si direbbe che l'interesse suscitato in lui da quella presenza sia scomparso; oppure che quella manifestazione di sensualità lo abbia intimidito o amareggiato. Alek contempla ora il cielo con uno sguardo e in una posizione simili a quelli assunti nella sequenza precedente, in cui era sdraiato sul letto della sua cameretta. Esprime attesa, rassegnazione e impotenza. L'inquadratura sulla ragazza che si allontana non fa altro che ribadire il ripiegamento e l'estraneità del personaggio maschile a quello sprazzo di vitalità. Quanto al CL successivo – l'ultima inquadratura – confesso di averlo montato soltanto per dare la possibilità di fare una coda non troppo striminzita, ma è chiaro che se l'inquadratura sulla ragazza che passeggia sulla battigia fosse stata più lunga, sarebbe stato meglio. Il "finale" ne avrebbe guadagnato. Ma, come ho già detto, certi difetti del fotografico ho cercato di eliminarli; altri, pur potendo, li ho lasciati com'erano per non creare un oggetto ideale per il compositore.

Ipotesi di applicazione musicale

Tre sono i motivi per uniformare il discorso e di conseguenza il materiale musicale: la brevità dell'intero filmato (che, ricordiamolo, per noi è *tutto* il film), la continuità spaziale e l'uniformità d'intonazione psicologica, con una cura speciale da dedicare al punto di massima tensione ma senza deviazioni sostanziali dalla base, anche perché la reazione finale di Alek ci riporta al clima precedente. Ancora una volta, quindi, nonostante mi sia sforzato di mettere in risalto lievi difformità spaziali e soprattutto temporali – sempre allo scopo di esemplificare un metodo di lettura –, opterei per un discorso unitario e onnicomprensivo, che dovrebbe essere però in grado di fare uscire, in filigrana, gli aspetti contrastanti dell'episodio.

Se decidessimo di non interpretare un bel niente, fornendo soltanto un tappeto musicale dalla intonazione vaga seppure partecipe, allora uno degli esempi già ascoltati o altri analoghi potrebbero – in linea di massima e come suggerimento – essere presi per buoni. Proviamo comunque a spezzare il discorso, rivedendo la sequenza 2 con una nuova ipotesi musicale[44], premesso che delle tre sequenze que-

44. *Rifrazioni* di Ennio Morricone, tratto da LP RCA SP 10036, 1972, *Dimensioni sonore 1. Musiche per l'immagine e l'immaginazione.* Morricone non era al corrente della selezione operata da Miceli.

sta potrebbe essere al limite priva di intervento musicale, o con un intervento missato molto basso a causa della continuità del parlato in C e FC.



Esempio musicale 7 - *Rifrazione*

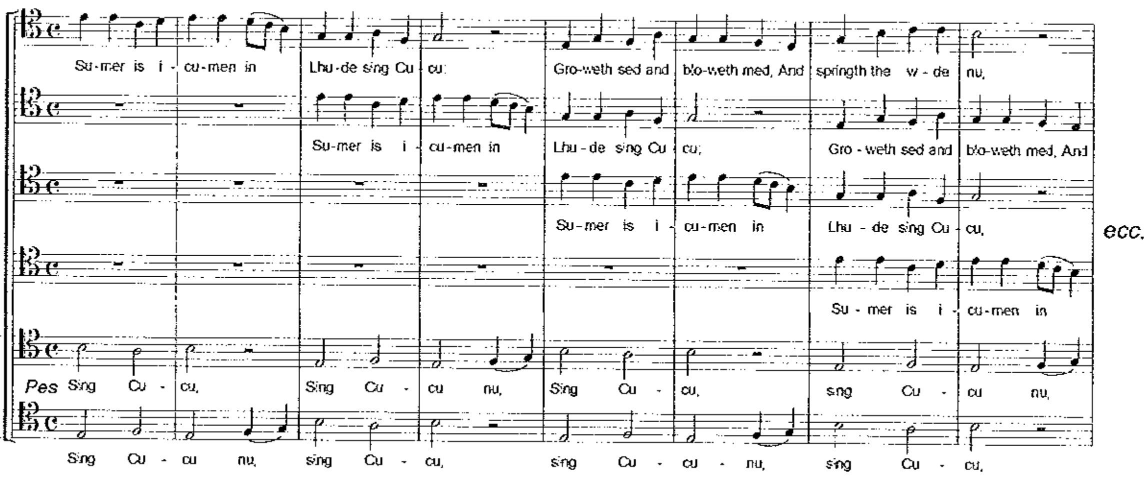
Molto intenso... Decisamente polarizzante, forse troppo per gli scopi. Perciò distinguiamo ancora una volta tra qualità musicale, come in questo caso, e necessità musicale dell'episodio. In altre parole, non sempre il meglio è ciò che garantisce il risultato migliore. Una scelta altrettanto impegnativa – seppure di tutt'altra natura – sempre applicata alla sequenza 7 – potrebbe essere la seguente[45]:



Esempio musicale 8 - *Lachrimae Pavan*

45. *Lachrimae Pavan* di John Dowland. Intavolatura per liuto del 1605. *The Collected Lute Music of John Dowland*, transcribed and edited by Diana Poulton and Basil Lam, London, Faber & Faber - Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1974.

Mentre alla sequenza 3 potremmo adattare questa musica[46]:



Esempio musicale 9 - *Sumer is icumen*

Non c'è niente di straordinario nel creare simili accostamenti (lo si è già detto: Kubrick ha molto da insegnare in proposito...), anche col piccolo vezzo, in questi due casi, di una identità geografica e quindi culturale, visto che il filmato è ambientato in Inghilterra... Anzi, si potrebbe dire che il "gioco" delle giustapposizioni così ardite funziona spesso e al di là delle intenzioni, perché il contrasto linguistico e ancor prima antropologico crea un'"accensione" spontanea che va a vantaggio di entrambe le componenti. In altre parole, di un pezzo rinascimentale lo spettatore senza particolari conoscenze musicali può notarne meglio la natura se lo trova associato a una situazione visiva contemporanea, mentre quelle stesse caratteristiche stilistiche potranno sfuggirgli in un concerto fatto tutto di musiche rinascimentali.

Tornando alle due ipotesi, il primo brano dovrebbe essere missato molto basso e aperto dopo alcuni secondi dall'inizio della scena, diciamo sulla carrellata nel refettorio, quindi smorzato decisamente al momento del colloquio col monaco. Il secondo brano, invece, non dovrebbe presentare particolari problemi di missaggio. La scelta – torno però a dire – presenta alcune allusioni che vanno oltre la comunanza etnica. La rota *Sumer is icumen* (esempio musicale 9) – impropriamente definita in molti testi un caso tra i primi di canone infinito – assume infatti il valore di un guizzo sensuale e inquietante e al tempo stesso quello di una spirale senza progresso, quindi in analogia scoperta con la condizione del protagonista. Ma – efficacia a parte – quanti spettatori sarebbero in grado di cogliere simili allusioni? Inoltre, sarà bene specificare, non era mia intenzione spingervi a scrivere *à la manière de...* (il Maestro Morricone potrà dirvi quanto poco gratificante sia ricevere una richiesta del genere), ma soltanto invitarvi a una riflessione sulle possibilità

46. *Sumer is icumen*, rota inglese di Anonimo, sorta di rondellus databile attorno al 1300. Trascrizione di M. Bukofzer, *A Revision*, California University Press, 1944, riprodotta in A. Della Corte, *Scelta di musiche per lo studio della storia*, Ricordi, Milano, 1949. Il testo recita: «L'estate sta per venire, canta forte, cuculo!/Cresce il seme, fiorisce il prato,/il bosco rinverdisce, canta forte, cuculo!».

implicite in una forma di asincronismo ammiccante ma, appunto, intellettualizzato e di conseguenza un po' troppo esclusivo. Ferme restando le riserve di fondo, *Lachrimae Pavan* (esempio musicale 8) ha invece la caratteristica di smorzare, in un certo senso, i propri connotati stilistico-epocali – sempre pensando a un orecchio non troppo educato – e come tale, pur nella sua assoluta nobiltà, potrebbe funzionare come una trama intensa ma al tempo stesso discreta.

Continuiamo con le ipotesi. Le sequenze 2 e 3 sono molto differenziate fra loro, ma in conclusione Alek non esce dal personaggio, anzi, alla fine dell'ultima sequenza lo riconferma in pieno. Occorre dunque insinuare dall'inizio della sequenza 2 un carattere, una presenza musicale – Alek, il suo "tema" – che torni alla conclusione. E quella stessa caratterizzazione musicale potrebbe convivere con altri due elementi, il monastero nella sequenza 2 e la ragazza – ovviamente non il personaggio, che non esiste, ma ciò che essa rappresenta – nella sequenza 3. Ancora una precisazione, con la quale riprendo e ribadisco una riflessione di fondo già detta. A causa della indicazione registica riguardante il cambio di stagione intercorso tra la sequenza 2 e la sequenza 3 non mi aspetto che un compositore faccia una parafrasi abbreviata delle *Quattro stagioni* di Vivaldi; non deve essere una cronaca puntuale, certo. Però il musicista deve rendersi conto e assimilare nella propria coscienza questi dati – tutti quelli qui discussi, se attendibili – sintetizzandoli e sublimandoli poi in una intonazione che sia consapevole del senso globale del film.

Venendo ora a un bilancio riguardante l'intero filmato, se la sequenza 1 presenta un elevato indice di trattamento musicale, le successive possono creare invece maggiori problemi, ma è chiaro che occorre un trattamento uniforme e al tempo stesso costellato di piccole discontinuità, forse micro-tematiche. Penso insomma a una scrittura morriconiana, capace di far coesistere un'atmosfera piena d'inquietudini e interrogativi, quindi "discontinua", con un minimo sviluppo orizzontale a cui lo spettatore possa aggrapparsi. Pensate alla dissociazione degli elementi stilistico-formali fatti coesistere in modo schizofrenico in un clima sospeso tra grottesco e ironia; pensate a una mescolanza di intonazioni popolaresche e di intonazioni colte; pensate a un esempio di tessitura molto complessa, dove l'elemento pseudotematico (semi-ostinato) è di natura modale, ma innestato su un tessuto tonale latente... Il nostro filmato è ben poco affermativo o univoco, ma è segnato da caratteri di sospensione, di incertezza. Specialmente di questo si dovrebbe tener conto. Ciò significa che non vedo di buon occhio l'esplicitazione melodica chiara e come tale dotata di una certa immediatezza comunicativa. E poi una melodia richiede la ripresa, la ripetizione, e qui non c'è spazio per attuarla. La brevità degli episodi – in genere, ma qui soprattutto – esclude la possibilità non dico di sviluppi, ma neppure di richiami. In un filmato (o in una sequenza) di pochi minuti è pertanto auspicabile giocare sugli ostinati, opportunamente variati, per dare un senso di dilatazione. Si pensi al minimalismo: i pezzi sembrano molto più lunghi di quello che sono in realtà, proprio a causa dei processi reiterativi. E poi la melodia in quanto tale, se ben caratterizza, conduce inevitabilmente "da... a...", è sempre un po'... biblica, nel senso che ha un principio e una fine; la melodia inquadra, conferma, giustifica, rassicura, fornisce un senso se non univoco abbastanza determinato sul piano psicologico. A meno che si voglia e si possa utilizzare un processo micro-melodico fatto di piccole, ambigue presenze modali. Il che ci riporta a certi processi compositivi tipicamente morriconiani, fatti di andamenti pseudo-melodici

frammentati, interrotti, ripresi e mai conclusi, tanto meno calati in un contesto armonico dalla connotazione chiara e univoca.

Partendo da una fra le infinite valutazioni possibili sulle caratteristiche del filmato e su quanto, presumibilmente, avrebbe potuto richiedere sul piano musicale, ho fatto numerose ipotesi di intervento, nessuna delle quali però, nonostante le premesse, si è rivelata pienamente adatta allo scopo. In altre parole, abbiamo costruito e poi distrutto, ma voglio sperare che la demolizione sia apparsa utile almeno quanto l'apparente edificazione. In realtà non volevo trovare una soluzione, ma soltanto indicare un percorso analitico per raggiungerla.

E.M. Quest'analisi è giustissima, è esemplare per il rigore e per il metodo che suggerisce e va fatta. Poi, però, si può decidere di stare al di sopra di questa frammentazione che viene forzatamente dall'analisi, scrivendo una musica che ricopre interamente l'immagine, o che nasce dall'interno, ma sempre globalmente, e che non dipende dalla frammentazione. Ad esempio, se scegliete dei sincroni sul testo o sul movimento dell'attore, quello che consiglio sempre (salvo casi rari, eccezionali) è che il sincrono sia in una forma musicale che appartiene internamente al fatto melodico o al fatto armonico; può trattarsi di pause o del timbro di uno strumento che sta entrando, oppure che sta uscendo, sostituito da un altro. La forma della musica sia dunque quella del filmato, ma in una maniera disinvolta, non fratturata. Per questo dico che l'analisi particolareggiata è necessaria per scoprire cosa vuole il regista, cosa ha fatto tecnicamente e quale risultato vuole perseguire idealmente sul piano espressivo.

A questo punto viene da chiedersi quale possa essere la musica più giusta per un film in generale o per questo filmato in particolare. La mia risposta è che la musica più giusta non c'è. Voi, se siete in venticinque[47] a scrivere il pezzo, potreste proporci venticinque soluzioni tutte giuste, proprio perché la soluzione più giusta non c'è; c'è quello che sentite voi, quello che riuscirete a scrivere con sincerità. Il filmato richiede forse delle astrazioni, che poi si sciolgono verso la fine, allorché appare la ragazza, oppure un'altra soluzione che in questo momento non conosco. Le soluzioni sono molte ma la vostra tecnica, la vostra fantasia, soprattutto la vostra coerenza possono essere gli elementi che potrebbero dare a queste immagini un valore superiore a quello che mostrano allo stato attuale.

S.M. Questa precisazione del Maestro Morricone mi permette di aggiungere un ragionamento di fondo che in precedenza ho trascurato. La natura dei miei contributi si basa su due posizioni, su due distinti punti di osservazione. Il primo è quello tipico della mia professione e credo non richieda ulteriori spiegazioni, salvo una certa propensione allo strutturalismo, che mi pare comunque fin troppo evidente per essere sottolineata. Il secondo nasce dalla frequentazione di compositori che operano nei settori della musica applicata, molti dei quali appartenenti a generazioni successive a quelle di Morricone, e che mi mettono spesso al corrente dei loro processi creativi in atto. In tutti questi casi posso affermare che i risultati, migliori o peggiori che fossero, non avevano mai preso le mosse da pre-analisi sul genere di quella qui proposta, e neppure di altro tipo. Che cosa significa tutto ciò? Prima di tutto l'ambiente del cinema comporta per sua natura, per sedimentata tradizione storica, una componente improvvisativa, aleatoria, impensabile altrove (e lascia-

47. Su una media di 70 iscritti ai corsi della Chigiana, circa un terzo partecipava all'esercitazione compositiva.

ma che siamo propensi a trarne conclusioni negative). Ad essa il musicista deve adattarsi rapidamente e con grande malleabilità, pena il marchio della inadeguatezza e di conseguenza l'emarginazione. Il cinema, dai grandi maestri ai routiniers, vive spesso di soluzioni estemporanee. Di conseguenza il rapporto fra regista e compositore può essere spesso caratterizzato e condizionato da una forte componente di irrazionalità. Senza contare che – ma questo è un argomento che meriterebbe di essere trattato a parte – molti registi, soprattutto i più sensibili nei confronti della componente musicale, hanno con la musica una sorta di rapporto orfico in cui mettono a nudo la propria mancanza di difese e di lucidità, lasciando così campo libero al puro istinto. Difficile se non impossibile quindi, salvo eccezioni, pensare a una rigorosa pianificazione concordata. Ma, al di là del contesto e delle contingenze, l'assenza di una prassi analitica in compositori di cui ho grande stima significa soprattutto che un musicista particolarmente dotato e depositario di larga esperienza specifica analizza ed elabora un film automaticamente, "inconsapevolmente". Quindi dovrebbe essere del tutto evidente che le metodologie analitiche qui proposte – o altre equivalenti – servono a chi non ha esperienza, possono risultare utili come punto di partenza, come alternativa al caos, come antidoto al mero impressionismo, come esercizio psico-percettivo (in modo analogo alla funzione educativa che ha per la mente lo studio della matematica, tanto per intenderci), infine come esercizio di educazione estetica. E d'altra parte, intonato fin qui il peana della metodologia, si potrebbe citare paradossalmente Ejzenštejn – sarebbe a dire un formalista tra i più radicali – laddove annotava la sua irritazione allorché gli chiedevano se tutti i risultati dei suoi film fossero stati previsti in anticipo. Chi rivolge questo genere di domande – commentava in sostanza Ejzenštejn – mostra di non capire nulla del modo in cui si formano i processi creativi[48]. Quindi occorre un equilibrio, che si acquisisce nel tempo, fra teoria e prassi, senza assolutizzare nessuna delle due. Nella mia esperienza professionale ho notato spesso in molti artisti una certa insofferenza nei confronti delle teorizzazioni. È un atteggiamento semplicistico, presuntuoso e non di rado demagogico, soprattutto irresponsabile se portato in ambito didattico. Però bisogna stare attenti anche alla reazione opposta, all'analisi per l'analisi che non serve a nessuno. Non so quanti di voi conoscano il film *C'eravamo tanto amati* di Ettore Scola. Chi lo ha visto ricorderà certamente il personaggio di Nicola, interpretato da Stefano Satta Flores. Credo che Scola e gli altri sceneggiatori[49] abbiano saputo disegnare con grande autenticità, senza indulgenza ma anche senza cattiveria, la figura dell'intellettuale frustrato, schiavo di un rigore maniacale che non paga. Ecco, non è a quel tipo di approccio che intendo indirizzarvi, ma neppure al pressappochismo.

E.M. Io però vorrei tornare sul filmato, perché ho ancora parecchie cose da dire. Ascoltando l'analisi del Professor Miceli ero d'accordo con lui su tutto meno che sull'ipotesi di composizione. Riconosco però che il mio giudizio anticipava le sue conclusioni, dove ci ha dimostrato che quella era solo un'ipotesi di partenza che poi lui stesso ha annullato. Però, mentre ascoltavo, e dunque prima di conoscere

48. Il passo a cui Miceli fa riferimento si trova in S. M. Ejzenštejn, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino, 1964, p. 360 e passim, ed è discusso, assieme a numerosi altri scritti teorici di Ejzenštejn, in Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit., p. 203 sgg.; p. 229 sgg.

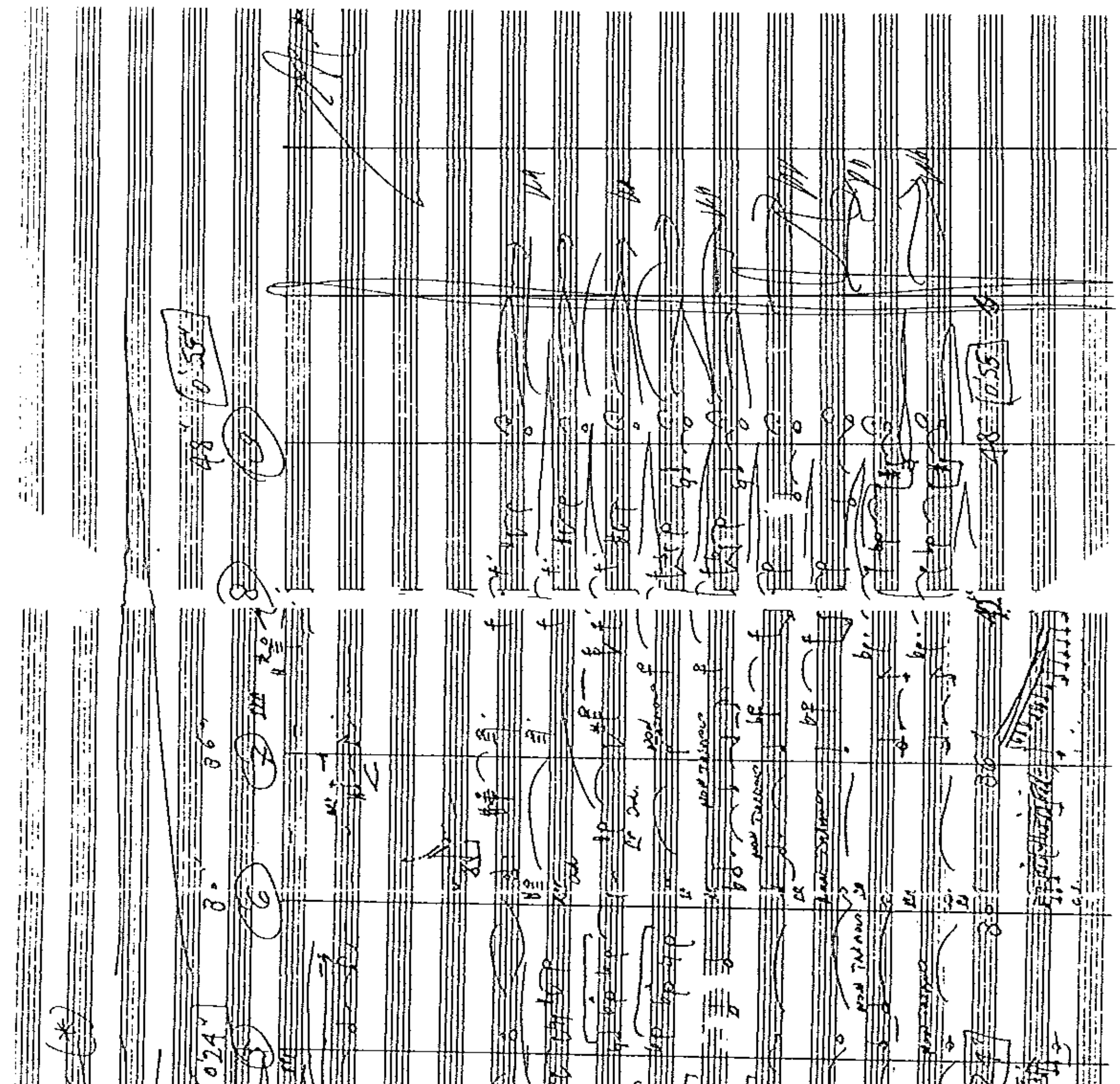
49. Sceneggiato da Age (Agenore Incrocci), Furio Scarpelli e Scola, il film è del 1974.

gli sviluppi dell'analisi, mi è venuta un'idea: far diventare positiva una cosa negativa e così, mentre lui spiegava, ho scritto un pezzo che cercherò adesso di illustrare. In questo piccolo pezzo, che non era stato concordato col Professor Miceli, ho realizzato esattamente quello che lui indicava nei primi 50" del filmato come l'unica strada da percorrere. Prima di farvi vedere quello che ho scritto devo precisare alcune cose. I suoni che abbiamo ascoltato sono la conseguenza di una presa diretta[50] – ricordatevi che gli spezzoni utilizzati non sono entrati nel film, quindi non hanno beneficiato del trattamento definitivo, tant'è vero che nella lavorazione si rifanno – perciò sono casuali. L'aereo, ad esempio, è sicuramente passato per caso e in una circostanza del genere io chiederei al regista di abbassare questi rumori.

Nella scena I non trovo nessun sincrono importante. Il primo sincrono lo vedrei quando l'uomo entra in casa. Non darei troppa importanza al gatto in cucina... mi pare una cosa incidentale, mentre invece trovo molto importante il momento in cui l'uomo guarda la moglie che dorme. Però qui ci troviamo di fronte a un caso particolare. La mdp è sull'uomo che guarda, poi c'è un CC e si vede la donna che dorme. Qual è dei due il sincrono? Non se ne possono fare due. Secondo me è quando lui la guarda, perché anticipa la sensazione che avremo subito dopo. Altri due sincroni importanti li vedo quando l'uomo guarda il quadro e quando apre l'astuccio della decorazione. Nel secondo caso il sincrono è un po' ambiguo; potrebbe essere su di lui mentre apre l'astuccio oppure sul D della medaglia, ma anche qui vale quello che ho detto prima: metterei il sincrono su di lui, perché la sua consapevolezza anticipa la nostra. Poi c'è la caduta degli oggetti e la donna che chiama: lì la musica dovrebbe interrompersi. Notate che la voce rompe un silenzio che dura da quasi 4'. Se dovessi scrivere io la musica, vorrei lasciare il silenzio sul monastero perché mi pare che la musica non serva; però è anche vero che in mancanza di richieste da parte del regista (che nel nostro caso non c'è, sebbene il Professor Miceli ne abbia in un certo senso assunto il ruolo), in un filmato così, con poco dialogo e pochi rumori, sarebbe legittimo scrivere un pezzo per l'intera durata. Comunque, stando all'ipotesi di non mettere musica sulla scena del monastero, l'intervento lo farei all'inizio dell'esterno, ma preparandolo poco prima, sull'ultimo interno. Ci vorrebbe poi un sincrono morbido alla vista del mare, mentre un sincrono decisivo dovrebbe essere sulla donna in bikini. Qui, però, potrebbero esserci parecchi sincroni potenziali, ma da abbracciare con un unico spirito: quando Alek la guarda, quando lei si getta in acqua, quando Alek la guarda ancora e quando lei esce dall'acqua (questo mi pare molto importante) e poi alla conclusione. Restiamo al pezzo che ho scritto poco fa per la scena I, perciò guardiamolo insieme (esempio musicale 10).

Non ho voluto un *crescendo* dinamico ma di accumulazione delle parti. Cominciano i contrabbassi II, poi entrano i I; si aggiungono violoncelli II e I, viole II e I, poi i violini. Ma i violini sono divisi in 3 e i I fanno un Fa#, il suono-polo del pezzo. Si arriva ai 24" e alla fine della 6ª battuta, dove le tre sezioni dei violini si riuniscono all'unisono nel Fa#. Subito dopo le viole si riuniscono in un Do; in un Reb i violoncelli, in un Mi nat. i contrabbassi, dando luogo a una vertiginosa chiu-

50. Per presa diretta si intende la registrazione di rumori e dialoghi fatta sul set. Può essere eliminata in una fase successiva e ricostruita in studio, oppure conservata a vantaggio della recitazione, evitando così l'artificio del doppiaggio [SM].



Esempio musicale 10 - Frammento estemporaneo per la I scena delle *Cut Sequences* (manoscritto di Ennio Morricone)

sura. Vertiginosa, perché purtroppo avevo poco tempo a disposizione. Prevedendo di continuare con questa musica sulla scena dell'interno e non potendo scrivere per i 7' del filmato, alla 9ª battuta ho messo una corona. Notate l'indicazione agli archi: «Tutti legato - Tutti sordina e tremolo al ponticello e il più piano possibile». Questo determina una sonorità molto densa ma molto morbida. Come ho già detto, il *crescendo* indicato nello schema del Professor Miceli non è realizzato con una forcella, è interpretato per accumulazione. Questa pasta sonora, molto spessa, si scioglie quando i violini si riuniscono nel Fa#. Qui inizia la parabola discendente indicata dallo schema. Continua nell'unisono di viole, di violoncelli e di contrabbassi e chiude in un *diminuendo*, stavolta anche dinamico, ma soprattutto di tessitura dell'accordo.

Mi rendo conto che il difetto della partitura è lo stesso difetto del fotografico, perché il fotografico è troppo corto. Questi avvenimenti sonori, e ce ne sono, li avrei dovuti espandere. Le entrate dei contrabbassi, poi dei violoncelli alla 2ª battuta, delle viole e dei violini (II e III) avrei dovuto assolutamente dividerle in più tempi. I contrabbassi sarebbero entrati impercettibilmente; i violoncelli sarebbero entrati nel punto in cui Alek si avvia dal cancelletto verso casa. Al primo interno avrei fatto entrare le viole II; più tardi, in cucina, le viole I. Sullo sguardo di Alek alla moglie i violini III e sulla stampa alla parete i violini II. La prima sezione dei violini l'avrei fatta coincidere con i fotogrammi della medaglia. Quel sincrono avrebbe avuto il massimo dell'importanza strumentale. Avrei realizzato l'idea allargando i valori delle figure e ritardando l'entrata della prima parte dei contrabbassi alla 3ª battuta. Qui invece è tutto troppo veloce, anche se la velocità del pezzo è molto ridotta: 40 di metronomo alla semiminima vuol dire 6" a battuta. Se il pezzo avesse avuto un arco unitario come ho indicato – e qui purtroppo così contratto – gli interventi degli strumenti che sottolineano certi momenti del fotografico non avrebbero frammentato l'insieme: sarebbero sembrate sottolineature casuali.

Vediamo ora come ho interpretato gli asterischi, indicati dal Professor Miceli come degli interventi che devono essere sempre più stretti per sottolineare il *crescendo* e poi concludere il pezzo. Il contrabbasso solo inserisce con una esecuzione libera delle figure che sono a sua discrezione. Io ho indicato soltanto le altezze e il presunto valore, ma lì è l'esecutore che deve interpretare liberamente. Infatti ho scritto sotto la parte «liberamente stretto». Anche questo avrebbe potuto essere un sincrono. Se avessi avuto più tempo lo avrei fissato in un momento preciso del fotografico, invece l'ho lasciato libero di una sua casualità. Lo stesso discorso vale per il cluster gravissimo del pianoforte e ancora per il Si nat. dei due corni chiusi, che entrano in *pp* e fanno un piccolo *crescendo*, ma fuori dal *crescendo* di accumulazione degli archi. Per quanto riguarda i clarinetti, ho scritto che suonano *pp*. Facendo una dissonanza acuta possono pronunciare una "R". Anche questa è un'altra possibilità di sincrono, ma all'interno, nell'unità della composizione.

Notate ora le scelte dei suoni. Il contrabbasso solo esegue dei suoni senza alterazioni, salvo un Sib. Suoni tutti naturali; corde vuote. Questo perché voglio che risuonino. Il passo non deve dare un dinamismo stretto, bensì una vibrazione che rimanga nell'aria (e infatti ecco la piccola indicazione della legatura). Voglio sottolineare anche che i suoni del contrabbasso sono diversi da quelli dei corni chiusi e dei clarinetti. Ma soprattutto – e questa è una maniera di lavorare che consiglierei a chiunque – all'interno di una composizione come questa, molto semplice, è importante trovare delle motivazioni che portino al piacere di scrivere il pezzo,

anche se qualche volta il pezzo è ovvio. Qui, infatti, a partire dai contrabbassi, c'è un canone alla 3ª magg. Questo canone a due parti viene ripreso dai violoncelli, poi dalle viole e infine dai violini. I suoni che ho scelto costituiscono una serie minima e attraverso l'accumulo progressivo portano al totale cromatico, alla quarta battuta. Naturalmente questa preparazione, questa pasta di suoni così astratta e così confusa, si chiarisce sul Fa# proposto all'inizio dai violini I e diventa una situazione polare, di attrazione. La tensione accumulata dal totale cromatico, oltre che dal numero delle parti, si scioglie progressivamente con la discesa degli archi e con l'appuntamento che si danno le varie sezioni nell'unisono.

Notate che al contrabbasso solo ho scritto: «(in SP?)». SP sta per sovrapposizione dello strumento su una base fatta in precedenza da tutto il resto dell'orchestra. Nel contrabbasso solo una ragione della sovrapposizione può essere nella volontà del compositore di aumentarne il livello oltre quella che è la sua percettibilità naturale. Ho scritto questa parte pensando a un contrabbasso acustico (e per l'esecuzione mi sarei rivolto a Franco Petracchi), perché se avessi pensato a un contrabbasso elettrico (chiamando in questo caso Nanni Civitenga) il suo suono sarebbe entrato direttamente nella consolle di missaggio. Per quanto riguarda la sovrapposizione eventuale dei clarinetti, in quella tessitura acuta potrebbero non riuscire a suonare *mp* o *pp*, così la possibilità di alzare il livello mitiga la difficoltà dell'esecutore (comunque questo argomento delle sovrapposizioni lo riprenderemo trattando delle tecniche di registrazione).

Infine, il pezzo conclude con una citazione – che non ho avuto lo spazio di far progredire – dell'attacco del tema della *Sinfonia di Salmi* di Stravinskij, qui un tono sopra. Questi quattro suoni, che sono così importanti per la musica di Stravinskij, possono essere un pretesto nostro, interiore, morale, che dà un'apertura di speranza nei confronti di ciò che stiamo facendo, che poi è anche molto futile. Dico questo per incoraggiarvi a cercare qualcosa di voi stessi all'interno e al di là delle richieste della regia. Talvolta sono richieste molto importanti, che possono aiutarci, ma in ogni caso è bene trovare il modo di divertirsi nel fare un lavoro. E così facendo, malgrado i vari film tanto diversi fra loro, portare avanti un pensiero musicale che col tempo può forse diventare qualcosa di più consistente e sentito.

3. La prassi produttiva

E.M. Riflettendo su quanto detto finora sono d'accordo sul fatto che il compositore debba fare un'analisi del film come il regista l'ha voluto nella sua struttura, poi deve inventarsi le proprie strutture che tengano conto della forma del film e dello stile del regista. Ad esempio, la ripetizione di un'idea tematica (anche solo timbrica) assume valore proprio per la sua reiterazione. La forma del pezzo non può essere predeterminata, ma deve assumere quella del montaggio e del modo di girare del regista: una forma che diventa *forma* per merito dell'immagine. Ma si torna al discorso che ho fatto durante l'esposizione di metodo del Professor Miceli: io non potrei mettere su Fellini, su certe immagini di Fellini, quello che ci ha messo Rota (per fare un esempio), eppure so che ci sta bene. Ecco perché mi domando ancora una volta quale sia la scelta giusta. È necessario comunque che il compositore faccia questa analisi strutturale: sul taglio del montaggio, sulla mdp e sul modo in cui gira e corre il film, ma soprattutto sull'interiorità dei protagonisti. Penso non solo al loro carattere evidente, bensì ai loro pensieri, alle loro riflessioni, alla loro profondità umana oppure disumana, a seconda dei personaggi con cui si ha a che fare, e da lì arrivare alle scelte compositive, ricercando e trovando quella sotterranea maniera di far venire fuori i personaggi attraverso la musica. Rispettando però – questo è un grande problema del compositore nel cinema – anche le richieste del regista.

Qualche volta il regista fa delle richieste talmente folli che imbavagliano il compositore; per questo dico che il compositore deve trovare una sua libertà, e la deve trovare cercando di applicare coerentemente le proprie regole compositive, ma armonizzandole poi con le esigenze del regista. Perché la scelta di un ritmo binario, perché di un ritmo ternario, perché una melodia in un certo modo, perché ci sono delle accentuazioni ritmiche? Queste scelte le faccio per conto mio e qui mi ritengo vincente rispetto alle richieste del regista, perché lui non può certamente prevedere questo genere di cose, mentre io ho fatto un lavoro che mi riguarda, che rispetta la mia professionalità, mentre al tempo stesso rispetta anche il film. Questa è la difficoltà della nostra professione e per questo ci vuole una grande pazienza e un grande amore, una grande volontà di riscatto. E naturalmente la tecnica per realizzare concretamente le nostre intenzioni.

Dopo tanti anni di lavoro nel cinema ho maturato una mia teoria. Per funzionare bene in un film la musica deve avere e conservare le proprie caratteristiche formali – rapporti tonali, se vogliamo rapporti melodici, rapporti ritmici, rapporti tra strumenti – insomma una corretta dialettica interna. Se ci sarà questa correttezza formale (e prim'ancora tecnica) della musica applicata all'immagine, il risultato sarà sicuramente migliore. Come sono arrivato a questa certezza? Ci sono arrivato in momenti diversi in cui ho ascoltato e visto musiche di Bach o musiche di Mozart o di altri autori applicate al film, in operazioni fatte per prova o per una volontà di accostamento definitivo. Questo genere di operazioni l'abbiamo visto

tutti in *Accattone*[1] di Pasolini e in tanti altri film. Oltre che emotivamente, quelle musiche funzionavano proprio sul piano formale, pur non essendo state pensate per quella scena, perché avevano in sé tutte le caratteristiche che ho ricordato poc'anzi.
S.M. Dal momento che il problema dei rapporti col regista torna fuori continuamente, risultando il vero e proprio *punctum dolens* della situazione, potrebbe essere il caso di sviscerarlo ulteriormente, magari riferendoti a qualche esperienza recente.
E.M. Ho da poco finito di registrare un film di Warren Beatty[2], una storia d'amore straziante. Dal momento che il film scopre la sua natura verso la conclusione – che in un certo senso è un lieto fine –, dopo avere fatto una sospensione abbastanza articolata melodicamente sul V, attacco il tema sul I (come vedete parlo di cose semplici: V-I). Quando parto col I non vorrei più smettere, tanto più che da quel momento in poi per arrivare alla fine del film c'è ancora non più di un minuto di musica. Warren Beatty, che, tengo a precisarlo, è un regista molto onesto, pieno di dubbi – anzi, si potrebbe dire che lui è certo soltanto dei propri dubbi (e qui ci capiamo proprio bene) –, mi ha tenuto al telefono tre quarti d'ora da Los Angeles, assieme alla mia interprete da New York, per dirmi che sull'abbraccio dei due protagonisti – cioè dopo l'attacco del tema sul I – vorrebbe che il tema "scendesse" dopo pochi secondi perché c'è un dialogo. Un dialogo per la verità inesistente: l'attrice, Annette Bening, dice «Mike... Mike, Mike» e Warren Beatty risponde «Perché non me lo hai detto...», e poco altro. Lo "sgonfiamento" che Warren mi ha chiesto secondo me nuoce al film perché è troppo vicino alla conclusione, tanto più che il film è da considerarsi finito all'attacco del tema sul I. E invece a questa mia osservazione Warren si è quasi offeso, pur essendo una persona deliziosa; secondo lui il film a quel punto non è ancora finito, perché i due protagonisti si abbracciano e si baciano. Vuole perciò un sincrono sul dialogo e un altro sincrono, un *crescendo*, sull'abbraccio e sul bacio: proprio quello che ho cercato di evitare, perché odio i sincroni e i *crescendo* sugli abbracci e sui baci, che trovo insopportabili. E lui invece vuole proprio un trionfo, una cosa più plateale ed esteriore. Dopo questo abbraccio e bacio i due escono di C e la mdp si sposta sull'esterno: una lunga panoramica di New York, forse di 40", sulla quale io, invece di mantenere il tema, ho messo soltanto una conclusione reiterata di un suono conclusivo del tema stesso, perché penso che questa scena conduca a un abbandono, a un'estasi tra i due innamorati. Avevo detto a Warren: «Lascia all'orchestra la sua tensione che viene dall'attacco su quel I, poi l'abbassi[3] quando lei dice "Mike" e te lo ripete[4] un'altra volta e poi forse una terza volta con le lacrime agli occhi, mantenendola ancora allo stesso livello quando le rispondi "Perché non me lo hai detto prima...". Poi, quando c'è l'abbraccio, ritorni su[5] e così facendo non togli la tensione alla strumentazione». Ma non ne ha voluto sapere, e così sarò costretto a fare un turno aggiuntivo con l'orchestra. Non mi costa fatica, ma se fosse stato più deciso, l'avrei fatto quando ho registrato tutto il resto.

---

1. Il film è del 1961.
2. Si tratta di *Love Affair* (*Love Affair - Un grande amore*), girato e prodotto da Beatty, ma firmato da Glenn Gordon Caron, Usa, 1994.
3. Allude a un intervento di missaggio.
4. Warren Beatty è anche l'interprete principale del film, mentre Annette Bening è la protagonista femminile.
5. Allude a un opposto intervento di missaggio per alzare il livello dell'orchestra.

Lo farò da solo senza il suo controllo e manderò la registrazione a Los Angeles. Il problema è che in quel punto fatidico Warren vuole due soli strumenti. A me non piace, ma pazienza: in questo caso il regista mi ha fatto una richiesta precisa e devo accontentarlo. E poi non è detto che la scena non funzioni ugualmente e io stesso non mi convinca che la sua idea sia quella giusta.

Questi sono piccoli incidenti che capitano; non sempre, ma qualche volta accade. Più vado avanti nella mia professione e più ho di queste preoccupazioni andando in sala di registrazione. Quando Warren Beatty è venuto a Roma per farmi vedere il film e per stabilire dove sarebbe andata la musica e di che tipo, lui non riusciva a prendere delle decisioni. A un certo punto ho avuto con lui una discussione, in cui gli ho dovuto dire che per scrivere la partitura ho bisogno di sicurezza; non posso scrivere le sue incertezze, non posso fare le note nebulose perché siamo incerti. Poi, quando è tornato a Roma, era visibilmente contento di tutto quello che avevo fatto, però si è di nuovo portato in America i dubbi che aveva. Perciò mi ha telefonato e io mi sono molto preoccupato, tant'è vero che pur avendo finito il lavoro in quattro turni avevo convocato l'orchestra per sei, sette turni; quindi non c'è stata alcuna perdita di tempo, considerando anche due interventi correttivi da parte sua, molto intelligenti, di fronte ai quali ho riconosciuto di essermi sbagliato. Piccole cose, ma lui se n'era accorto. Però le incertezze restano, infatti ho ricevuto un fax in cui mi si comunica che quel turno aggiuntivo di registrazione di cui ho già detto non si deve fare più; forse è rimandato di un mese o forse non si farà mai perché è stata trovata un'altra soluzione[6]. Warren è gravemente ammalato di incertezza, ma questo è anche un merito, io non critico l'incertezza, ne abbiamo tanta noi tutti... Ecco perché c'è stato questo scontro, che poi si è risolto in una maniera molto umana.

Torno adesso su un punto fondamentale che avevo toccato all'inizio: bisogna che il compositore, in accordo col regista, decida quello che succederà prima di andare in sala di registrazione anche se, ripeto, non tutto potrà essere chiaro. Quando va in sala di registrazione il regista deve concedere e concedersi un margine di sorpresa, non può credere che tutto quello che gli è stato detto o tutto quello che lui immaginava possa trovare poi un riscontro esatto, puntuale. Occorre da parte sua un po' di umiltà e, direi, di abbandono. Poi naturalmente si può discutere alla ricerca della soluzione migliore; qualche volta bisogna dare retta al regista e i risultati spesso non sono nemmeno brutti, anche se la controprova – la soluzione proposta dal compositore – non la ascolterà nessuno, quindi nessuno potrà dire se era preferibile.

In considerazione di tutto questo il racconto del film fatto dal regista può essere molto importante, se non determinante. In alcuni casi – e sono quelli in cui ho ottenuto risultati migliori – il compositore registra i pezzi principali prima che il film sia girato o prima che sia montato. Questo è molto utile, perché in questa maniera il compositore fa capire al regista, in modo inequivocabile, il senso della musica, eliminando almeno il cinquanta per cento delle incertezze e delle sorprese che il regista potrà avere durante la registrazione. Io ho trovato sempre molto utile l'innamoramento da parte del regista di un tema o di una situazione musicale, perché il fatto di ascoltarla più volte e di capirla e di farla sua e di cantarsela

6. In origine questo argomento era stato trattato parzialmente e ripreso in un momento successivo dello stesso corso, per cui appare contratto rispetto alla dinamica reale dei fatti.

anche mentre dorme fa in modo che poi, durante la lavorazione del film, durante il montaggio, durante il missaggio, lui tenga conto dei respiri della musica, delle piccole pause, trovando addirittura nel montaggio degli strani sincroni ai quali il compositore non avrebbe assolutamente potuto pensare. Pensate: l'attore in PP alza semplicemente gli occhi e il regista su quell'impercettibile movimento ci trova un sincrono (un tipo di sincrono che il Professor Miceli definisce "implicito", poi ve ne parlerà). In *C'era una volta in America*[7] Leone ha trovato questa concentrazione espressiva in De Niro che osserva una fotografia, ed è lì che riparte il mio tema. Io non ci avrei pensato. Tutto questo avviene grazie anche al fatto che il compositore ha scritto le musiche e le ha registrate così com'erano, con una coerenza esclusivamente musicale. Poi la loro applicazione sul fotografico[8] permette di trovare dei sincroni così strani, così leggeri, così poco plateali – impliciti, appunto – di cui nessuno, forse neanche voi, potrebbe accorgersi a una prima visione. Ma se queste coincidenze si trovano diventano delle cose davvero di grande levatura.

Per questo c'è bisogno della collaborazione e della disponibilità del regista, per cui il compositore non è soltanto – non è assolutamente, in questo caso – servo dell'immagine e del regista. Semmai in queste circostanze è il regista a farsi servo del compositore, ma a suo vantaggio, evidentemente. Certe sequenze di *C'era una volta in America* sono un esempio di un grandissimo livello di regia e anche di musica. Quando si è d'accordo col regista su un certo modo di procedere, mi pare che il livello della musica si innalzi e con esso anche quello dell'immagine. Ripensate a quanto ho detto in precedenza a proposito della mia teoria sulla validità della musica preesistente applicata a un film. In un certo senso, e senza alludere a strani paragoni con i grandi compositori che ho nominato, il procedimento di anteporre la composizione al film porta a un risultato analogo: garantisce al compositore la possibilità di concepire un pezzo a suo modo autonomo. Scrivendola così quella musica aveva certe caratteristiche intrinseche, inconfutabili, che ho sentito esclusivamente come compositore, a parte l'ideale immedesimazione nei valori del film. Ma non sempre fila tutto liscio. Qualcuno di voi ricorda il film *Cassandra Crossing*[9]? Il regista era George Pan Cosmatos (fumava novanta sigarette al giorno per cui tremava come una foglia… Non so se sia ancora vivo continuando a fumare così). Avevo già fatto con lui *Rappresaglia*, un buon film su Roma durante la guerra[10]. Mi chiese di dargli una musica che avessi già disponibile e che lo aiutasse nelle riprese; qualcosa che imitasse la corsa del treno. Avevo composto poco tempo prima le musiche per *L'ultimo treno della notte* di Aldo Lado[11], dove avevo inserito addirittura il suono del treno, avevo scritto la musica su quel ritmo. Era già qualcosa, no? Così mandai a Cosmatos quel pezzo, ma il film è uscito con la musica di un altro, Jerry Goldsmith (una bellissima musica, peraltro). Ho incontrato Cosmatos dopo cinque, sei anni e gli ho chiesto: «Scusa, ti ho mandato quella cassetta, perché

---

7. *Once Upon a Time in America*, 1984.
8. In gergo, sulla pellicola in lavorazione.
9. Mediocre pellicola di genere catastrofico girata in prevalenza su un treno, prodotta in Gran Bretagna nel 1977 con un cast internazionale comprendente, fra gli altri, Sophia Loren, Burt Lancaster, Richard Harris, Ava Gardner, Ingrid Thulin, Alida Valli, Martin Sheen, Lee Strasberg, Lou Castel, Lionel Stander.
10. Prodotto in Italia nel 1973, con Marcello Mastroianni e Richard Burton. Tratta dell'attentato di via Rasella e della strage delle Fosse Ardeatine.
11. Prodotto in Italia nel 1975, con Flavio Bucci, Enrico Maria Salerno e Macha Méril.

non ho fatto il film?». «Ma non mi piaceva!» ha risposto lui. Mi ha detto proprio così, con rabbia: «Ma non mi piaceva!». Non gli piaceva?!... Ma mica l'avevo scritta apposta! Lui mi aveva chiesto una cosa provvisoria! Quindi, se la musica è scritta in anticipo (o se, come in questo caso, il regista chiede un suggerimento prima di girare) bisogna stare molto attenti perché può essere una fonte pericolosa di malintesi o di delusioni. Però può succedere – e questo è il significato vero della musica scritta in precedenza – che il regista se ne innamori tenendola molto presente nel suo film, fino a condizionare il montaggio e poi avendone molta cura nel missaggio finale. Però non c'è da farsi illusioni; ci vuole del tempo, perché in genere l'innamoramento non avviene subito. Qualche volta i registi per capirla hanno bisogno di entrarci poco a poco.
S.M. Dopo la tua testimonianza diretta sui problemi incontrati con Warren Beatty, che temevo potessero suonare agli orecchi di un aspirante compositore per il cinema come un potente mezzo di dissuasione, seppure involontario, questo discorso sulla musica composta in precedenza mi pare apra una prospettiva di fiducia. Però, per quanto mi risulta, il processo creativo-produttivo messo in atto con Leone resta un'eccezione nel panorama della prassi compositiva per film.
E.M. È vero. Perciò torniamo coi piedi per terra. Alla moviola occorre analizzare la pellicola e stabilire col regista i punti di inizio e di fine delle sequenze musicali. In genere, quando il regista propone di cominciare la sequenza in un certo punto (salvo un disaccordo di fondo), cerco sempre di preparare quell'attacco, perché l'ingresso della musica è un momento molto delicato, quindi comincio un pochino prima del punto indicato dal regista, avvertendolo di questa anticipazione. Poi, se c'è necessità, bisogna stabilire i sincroni, ovvero i punti di appuntamento tra musica e immagine all'interno della sequenza. Come ho già detto, io non amo questo procedimento, però qualche volta può essere importantissimo. Occorre quindi mettere delle lettere – A, B, C, D... qualche volta si arriva fino a Z – nella scaletta dei tempi, con un richiamo che descriva l'evento: ad esempio dove inizia un esterno (è molto importante), oppure il contrario, un passaggio dall'esterno al chiuso (altrettanto importante). Ritengo infatti che, anche in senso musicale, la parte più intima di una casa sia diversa da una strada, da una panoramica o da un cielo.

Si deve poi stabilire l'eventuale presenza dei dialoghi, annotando anche in questo caso i punti di inizio e di fine, e ugualmente si deve fare con certi rumori importanti. Occorre insomma prendere nota di tutto, tutto quello che il compositore pensa possa influenzare la propria creatività nel comporre la musica. Questo non vuol dire, come forse ho accennato in precedenza, che la musica debba essere tutta "fratturata" a causa di questi appuntamenti che il compositore stabilisce d'accordo col regista. La musica migliore che il compositore può fare in casi dove il sincrono è condizionante è una musica che prosegua *sopra* i tagli, che sia morbida *sopra* i tagli, che non spezzetti ulteriormente il montaggio, quindi che sia "rotonda". La composizione deve avere sempre la sua unità, però voi potete sottolineare senza spezzare, insinuando un timbro in base a quello che sentite voi o che può chiedervi anche il regista: l'attacco di un mandolino, l'attacco di un basso, il grido di uno strumento, l'ingresso di un'armonia che fino a quel momento non c'era, un unisono di orchestra, di tutta l'orchestra che si unisce in un unisono in *pp*... Le eccezioni ci sono: qualche volta un taglio può essere talmente perentorio e significativo per cui è necessario un taglio anche della musica, un pugno nello stomaco dello spettatore, però questa evenienza, quando si manifesta, appare inequivocabile.

Oltre a questi casi, che rientrano nella norma, il compositore può dare al regista dei segnali sonori, dei pretesti di sincroni potenziali. Faccio un esempio. In *C'era una volta il West*[12] qualcuno ricorderà la scena in cui Claudia Cardinale scende dal treno e arriva in una piccola cittadina. Quando Leone mi ha raccontato il film non mi ha detto assolutamente che ci sarebbe stato un orologio sull'edificio della stazione che lui avrebbe inquadrato. Per quella scena ho composto un pezzo con vibrafono e celesta[13], e lui quella scelta casuale l'ha fatta diventare come il suono di un orologio, andando poi ben oltre. L'attrice passa dai binari al piazzale antistante la stazione attraversando l'edificio e contemporaneamente la mdp si alza – un classico dolly[14] – allargando il c fino a includere il profilo delle montagne all'orizzonte. Lì avevo scritto un ponte, con un *crescendo* che portava alla ripresa del tema, ma non sapevo che Leone avrebbe trasformato questo ponte musicale in un ponte cinematografico, grazie al quale la donna che entra nella stazione scompare e viene reinquadrata all'uscita, dalla parte opposta. Questa è opera del regista. Io ho scritto soltanto la musica, ma rivedendo questo episodio potreste verificare quanto la musica diventi efficace con questo tipo di trattamento della regia. Sono in pochi ad agire così, però quando si riesce a stabilire questo tipo di collaborazione i risultati diventano eccellenti e si dice in genere che la musica funziona e che il film funziona.

Veniamo ora alla questione del cronometro, ovvero al minutaggio. È una cosa molto semplice. La situazione è quella della moviola, alla presenza del regista e del montatore. Stabiliti come già detto i punti in cui ci sarà musica e gli eventuali sincroni, il montatore fornisce il metraggio (oppure, se richiesto, il tempo in secondi come io faccio). Altrimenti bisogna ricorrere alla cosiddetta bandina pilota, una pellicola della durata di 10' sezionata ogni 24 fotogrammi, pari a 1". Perciò non resta che contare le tacche e fare la somma. Siccome il montatore fornisce in genere i metri, posso dirvi un sistema per sveltire il calcolo. Non è una mia invenzione, ma di una persona che si occupa di copiatura delle parti[15]. Qualsiasi misura in metri deve essere moltiplicata per un numero fisso – 22 – e così ottenete i secondi. Naturalmente questo vale per la pellicola 35mm del cinema, che scorre a 24 fotogrammi al secondo, contro i 25 fotogrammi al secondo dello scorrimento per uso televisivo.

Siamo così alla organizzazione della partitura. Fate attenzione perché su questo punto, per inesperienza, si possono fare molti errori. C'è uno dei miei figli – l'unico che ha studiato composizione e ha cominciato a scrivere musica per il cinema[16] – che pur avendo fatto delle esperienze, perché ha assistito ad alcune registrazioni cinematografiche e ha diretto anche qualche musica mia in concerti non del cinema, si è dimenticato delle cose ovvie, per cui di fronte a questo disordine involontario sento oggi il bisogno di iniziare proprio da quelle. Nei corsi precedenti molte di queste cose non le ho mai spiegate, mentre invece il Professor Miceli mi invitava a farlo. Ogni anno, mentre preparavamo i seminari, c'era questa discussione amichevole fra noi. Ma io continuavo a pensare che fossero cose superflue.

12. Il film è del 1968.

13. *Tema di Jill - C'era una volta il West.*

14. Struttura semovente con braccio orientabile ed estensibile, alla cui sommità è posta la mdp. Tipicamente usato nelle panoramiche più spettacolari.

15. Donato Salone.

16. Andrea Morricone.

Adesso, vedendo tutte le dimenticanze di mio figlio, capisco che Sergio aveva proprio ragione. Perciò cominciamo dalla preparazione dell'organico.

Non si può fare un'orchestrazione partendo da un modello classico. Nel cinema gli organici possono essere i più diversi: cinque fagotti, una tromba, un flauto dolce, un violino, un pianoforte stonato, forse un sintetizzatore... Può essere tutto, quindi non c'è un organico già prestabilito come nelle musiche della nostra grande tradizione; bisogna crearlo e deve riflettere la fantasia del compositore, quello che il compositore vuole ottenere, i caratteri che intende dare alla sua melodia, che poi non sarà più soltanto una melodia.

Mi ricordo che Walter Branchi, che adesso coltiva rose e insegna musica elettronica, un giorno di tanto tempo fa mi disse: «Tu fai tutte canzoni, ma poi alla fine non sembrano canzoni» (canzoni nel senso di melodie), per cui mi accorsi già allora che l'orchestrazione è una fase importantissima nella composizione per il cinema. L'orchestrazione non vuol dire solo il colore; vuol dire anche inserimenti nella parte melodica e contro la parte melodica. Ecco, dico una regola in cui credo molto: il contrappunto paga sempre; il contrappunto è una cosa talmente fondamentale che se voi in un'orchestrazione qualsiasi scrivete dei duetti per tutti gli strumenti (due flauti?... Un duetto; due oboi?... Un duetto), potete ottenere una bellissima orchestrazione anche tradizionale, allargando le pause o stringendole, facendo delle risposte... Insomma, un contrappunto a due parti già dà qualcosa di molto importante alla strumentazione. E parlo soltanto di parti orizzontali e non di fatti armonici, di fatti coloristici; non parlo di timbri su cui si può lavorare moltissimo. Tutto ciò vale anche per la musica non cinematografica, ma per la musica cinematografica è fondamentale, almeno per me lo è stato. In questi casi la strumentazione appartiene alla composizione musicale, non è la strumentazione come s'intende normalmente. E non mi piace nemmeno chiamarla strumentazione, perché vorrebbe dire prendere un brano scritto per pianoforte, per uno strumento polifonico, e poi trascriverlo per orchestra. Qua si tratta invece di comporre, quindi ho sbagliato finora a dire strumentazione. La decisione degli avvenimenti, degli eventi della partitura deve avvenire nel panorama preciso di quello che sarà il pezzo. Questa è una cosa d'importanza assoluta.

Cominciate perciò scrivendo l'organico: un flauto, sette clarinetti, un trombone, un sintetizzatore, una percussione, quattordici violoncelli (ho descritto un organico strambo). Io ho una fotocopiatrice, così ho già tutti i fogli pronti per scrivere. Come vedete vi sto confidando le mie cose, anche le più semplici e le più ovvie, ma quando devo scrivere cerco di evitare distrazioni di altro genere. Ad esempio, scrivo sempre il numero della pagina, perché altrimenti il copista potrebbe confondersi e non rispettare l'ordine. Chi poi dirige non riuscirebbe a capire e potrebbero succedere delle tragedie terribili; a me è capitato i primi tempi, in cui facevo gli arrangiamenti, e sono errori gravissimi perché il costo dell'orchestra, nel turno di registrazione, è molto elevato.

Dopo il numero della pagina bisogna scrivere il titolo del pezzo, perché in un film ci sono tanti pezzi, quindi se scriviamo soltanto il numero della pagina il copista potrebbe passare da un titolo a un altro senza rendersene conto. Voi penserete che sto dicendo delle cose inutili, eppure mio figlio stava andando in registrazione con questo pasticcio; gliel'ho dovuto dire, per cui ho deciso di dirlo anche a voi. Il titolo di un pezzo qual è? Nel cinema si chiama "Musica 1", quindi M1, M2, M3 e via dicendo (io sono arrivato a fare un film contenente fino a 105 pezzi di musica). Il film è diviso in rulli; prima si facevano rulli di 10', adesso si fanno di 20', perciò i rulli sono anch'essi numerati in ordine progressivo: primo,

secondo, terzo, quarto... secondo la durata del film. Ho appena detto che la musica è indicata con la lettera "M" per distinguerla da altre componenti del suono: i brusii si chiamano B1, B2, ecc.; i rumori, gli effetti speciali, ES; i playback PB. Però nel sistema americano non si scrive solo M1; prima della M si mette un altro numero che sta a indicare il rullo. 1M1 è il primo pezzo di musica del film; 1M2 è il secondo pezzo del film del primo rullo; 4M20 è il ventesimo pezzo del film (perché la musica "M" ha una numerazione unica) del quarto rullo. Può capitare che accorciando il film si riduca il numero dei rulli (perché se da un rullo di 20' si conservano, ad esempio, 3', quelli non restano come un rullo a sé). Di conseguenza il rullo n. 4 potrebbe diventare il n. 2 o il n. 3, però questo non interessa la musica, la cui numerazione progressiva rimane invariata. Questo allo scopo di distinguere e ricercare un pezzo in ogni caso: «Prendi 1M1 e mettiamolo al rullo 5, al posto di M23». Si fa così.

È necessario che la partitura riporti sopra ogni battuta – a caratteri grandi, ben visibili – il valore in secondi, corrispondenti alla velocità del pezzo. Se è un tempo veloce, mettiamo un secondo e mezzo a battuta, voi scriverete sulla prima battuta 1" e 1/2; alla fine della seconda battuta scriverete 3"; dopo la terza battuta 4" e 1/2; 6" dopo la quarta e così via. Ovviamente queste indicazioni sono indipendenti dalle misure del montatore, che esprimono in secondi la durata del film. Se al centro di una certa battuta avete un sincrono di 2" e 1/2, o di 2", o quello che sia, dovrete dividere ulteriormente la battuta. Se il tempo è in 2/4 e la battuta ha una velocità di 2" e 1/2, il sincrono inizierà a 1" e 25 e coinciderà con l'inizio del secondo quarto della battuta... E così via comporrete la vostra partitura o il vostro brogliaccio[17]. Io scrivo direttamente in partitura. Lo preferisco perché così facendo ho già la visione d'insieme, controllo tutto, e poi non mi piace fare la trascrizione successiva.

Quando andrete a dirigere la vostra composizione dovrete dirigerla col cronometro, quindi quelle prove che avrete fatto a casa sulla partitura dovrete ritrovarle dirigendo. L'occhio sarà sulla partitura e sul cronometro. Niente fotografico, perché a quel punto il fotografico l'avrete già considerato tutto in precedenza. Anche certe "licenze", certe libertà ispirate dal fotografico devono essere programmate prima. I rubati, per fare un esempio, li scrivo spesso in partitura. Mettiamo che in un tempo in 4/4 mi serva un *rallentando*. Quella battuta la faccio diventare di 5 o di 6/4 e misuro esattamente il *rallentando*. Se in quella battuta devo fare invece un *accelerando* scrivo in 3/4 o in 2/4 o in 5/8... Ma i 5/8 e i 7/8 non li uso (o cerco di usarli raramente) perché per l'orchestra i cambi di tempo possono diventare dei problemi. Perciò adotto una scrittura molto semplice, in base al principio che tutti i problemi il compositore deve risolverli a casa mentre scrive. Per questo i *rallentando* e gli *accelerando* si devono convertire in misure. Però è chiaro che questo sistema non si può applicare in ogni caso. Spesso, se la musica è molto regolare, quasi meccanica, lavoro con i *clicks*, risparmiando fatica all'orchestra e a me stesso. Metto la cuffia, seguo i *clicks*, e sono fedele alla partitura come l'ho scritta.

17. In gergo musicale sta per abbozzo ritmico-melodico senza strumentazione (e talvolta senza armonizzazione) ricavato al pianoforte. È quello che generalmente il compositore di musica leggera fornisce all'arrangiatore, ma è diffuso anche nel cinema, in quei casi in cui l'autore si serve di collaboratori.

S.M. Visto che hai riconosciuto la necessità di spiegare anche le cose ovvie, vuoi aggiungere qualcos'altro sui *clicks*?
E.M. Il *click* è un metronomo. Il compositore decide la velocità che gli occorre per il pezzo che ha scritto e segna sulla partitura, progressivamente, il tempo, la durata relativa. Facciamo un esempio con una composizione in 4/4, in cui ogni battuta dura 4". Se vogliamo dare un sincrono al 21° secondo potremmo fare quattro battute di 4/4 e la quinta di 5/4, in modo da poter dare l'accento sul I quarto e non sul II quarto; è una ragione essenzialmente musicale: si cambia il metro in modo tale che il sincrono coincida con il tempo forte della battuta. Ma c'è da dire che molte volte i sincroni non sono esattamente al 14° o al 16° secondo. A volte sono al 14° e 1/4, oppure al 16° e 1/8... Se si dirigesse senza il metronomo sarebbe difficilissimo trovare queste frazioni. Se ad esempio ho un sincrono a 8" e 1/4, allora divido la semiminima in 4 parti e, dal momento che ogni semiminima è divisa in semicrome, quel sincrono a 8" e 1/4 corrisponderà alla seconda semicroma della battuta. Comunque, per frazioni di questo tipo non ricorro a cambiamenti di tempo, così come ho spiegato prima. Senza contare che in certi casi posso anticipare la partenza del pezzo proprio di quella frazione temporale che mi permette di trovare agevolmente il sincrono voluto; ciò vale ovviamente se non ci sono sincroni precedenti di cui tenere conto. È chiaro?
S.M. È chiaro che il metodo esiste, ma ha una certa flessibilità di soluzioni.
E.M. Infatti. Il compositore sceglierà caso per caso il comportamento da seguire. Ci sono delle situazioni in cui bisogna usare la calcolatrice per la suddivisione della battuta in vari micro-frammenti (è per questo che la musica dei disegni animati viene composta prima e la scena viene montata sulla musica, perché altrimenti non sarebbe possibile trovare tutti i sincroni). Oppure, nei casi di film non d'animazione ma di sincroni comunque complessi, in cui è impossibile dividere il secondo in decimi di secondo, si chiederà al regista di aggiungere 2, 3, 4, 5 fotogrammi alla scena. Se il regista vuole molti sincroni, il compositore può chiedere che vengano impressi sulla copia in videocassetta del film per mezzo di una banda trasversale mobile.

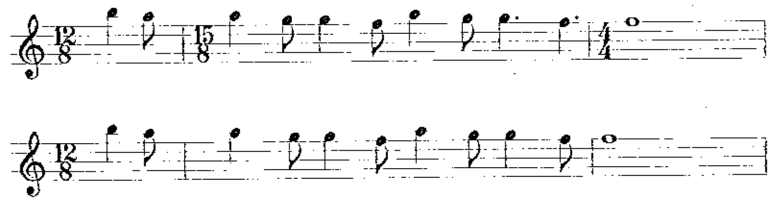
Se nel corso di un pezzo di una certa lunghezza ci sono dei cambiamenti di velocità il montatore deve preparare i *clicks* prima della registrazione. Ad esempio, il compositore chiederà al montatore di preparare 60 *clicks* alla velocità di 4" a battuta; oppure 30 *clicks* alla velocità di 3" a battuta; oppure 82 *clicks* alla velocità di 2" a battuta. Naturalmente il compositore può decidere che siano udibili su ogni semiminima, ma anche su ogni semicroma se l'articolazione ritmica del pezzo lo richiede. I primi 4 o 6 o 8 *clicks* del pezzo devono corrispondere alla preparazione silenziosa dell'orchestra perché – non l'ho detto finora dandolo per scontato – ogni strumentista segue i *clicks* in cuffia. Ho preparato per voi una lista dei principali e più semplici *clicks*.

TEMPO	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4
DURATA A BATTUTA	2"	2"1/4	2"1/2	2"3/4	3"	3"1/4	3"1/2	3"3/4	4"	4"1/4	4"1/2	4"3/4	5"	5"1/2	6"
COLPI AL MINUTO	120	106,6	96	87,2	80	74	68,4	64	60	56,4	53,3	50,4	48	43,6	40
CLICKS	120	135	150	165	180	195	210	225	240	255	270	285	300	330	360

Nell'ultimo film che ho registrato[18] non ho voluto assolutamente usare i *clicks*, perché era un film romantico, con una musica piena di *rallentando*, di contrazioni. Ma non sarebbe stato possibile ricorrere neppure ai cambi di tempo. Ne sarebbe venuta fuori una musica astratta, assurda, perché in una musica in cui il tempo in 4/4 (o un altro qualsiasi) è un tempo caratterizzante non posso inserire un 5/4 per fare un *rallentando*. Perciò ho fatto ricorso a un cronometraggio molto dettagliato. Non ho indicato i *rallentando* in modo tradizionale, ho scritto i relativi valori cronometrici e questo in qualche caso può essere anche molto più efficace, perché mi permette di decidere in che modo comportarmi. Posso iniziare un *rallentando* mezza battuta prima se sono in anticipo, oppure se sono in ritardo lo inizio un pochino dopo. In *C'era una volta il West* non ho usato i *clicks* e neppure il cronometraggio dettagliato. In una frase che era scritta tutta in 12/8 e che richiedeva un *rallentando* ho fatto una battuta in 15/8, che è assurdo. Perché non fare prima 9/8 e poi 6/8, mi è stato detto. Perché in quel momento non mi funzionava; mi pareva giusto allungare una battuta di 12/8 piuttosto che cambiare il metro di due battute. Ecco, in A, com'è realizzato il *rallentando*. In B, invece, è la grafia se non ci fosse il *rallentando*.

A

B



Esempio musicale 11 - *C'era una volta il West*

Come vedete, i temi che riguardano la preparazione della partitura si accavallano con quelli che riguardano la sala di registrazione, ma una divisione rigida degli argomenti sarebbe impossibile. Naturalmente, dopo avere trovato un punto d'incontro col regista – e non parlo adesso delle musiche registrate prima, ma anche di quelle registrate più tardi o alla fine del film – il compositore va a casa a scrivere le sue partiture, e qui mi ricollego al discorso che ho fatto prima sulle decisioni riguardanti l'organico, ma stavolta da altri punti di vista. Il compositore deve scegliere l'organico che ritiene più adatto alla musica che ha scritto o che ha in mente di scrivere, per questo gli "sconti" che eventualmente può chiedergli l'editore allo scopo di non spendere troppo danaro devono cadere nel vuoto, perché il compositore è sempre e soltanto al servizio del film. Come mi pare di avere già detto, la musica commerciale applicata al film non ha nessun valore per il film; ha valore soltanto per l'eventuale diffusione discografica. Perciò il compositore non deve tradire il proprio indirizzo, a cominciare dalla scelta dell'organico. Questo organico va proposto per tempo a chi deve fornire l'orchestra, a chi deve chiamare gli strumentisti che la compongono. Stando alla mia esperienza ci sono dei professori d'orchestra che ho ritenuto sempre indispensabili per il mio lavoro, al punto che qualche volta ho addirittura spostato le registrazioni se questi non erano disponibili. È successo più volte, per fare un esempio, con Edda Dell'Orso,

18. Pur consultando in proposito Morricone, non è stato possibile risalire al titolo con certezza, ma potrebbe trattarsi di *Bulworth - Il senatore*, regia di Warren Beatty, Usa, 1998.

una voce che per anni ho voluto nelle mie realizzazioni. Vi assicuro che è molto importante scrivere per gli strumentisti, per i solisti che abbiamo in mente, perché solo quelli possono poi rispettare le nostre intenzioni. Penso a dei colleghi che hanno scritto per una tromba che non esisteva, una tromba così ideale che non hanno trovato in Italia un esecutore in grado di suonare e di registrare quei pezzi. Questo ci dice che bisogna assolutamente condizionare le necessità del film a quello che i professionisti presenti sulla piazza possono dare. Non si può scrivere per violino e mettere dei passi difficilissimi per un violinista che quei passi non sa farli o non può farli. Bisogna conoscere in anticipo i collaboratori e rapportarsi realisticamente alle loro possibilità.

S.M. Mi faccio interprete di una domanda che forse qualcuno avrebbe voluto farti: la possibilità di sapere in anticipo quali saranno gli esecutori, soprattutto i solisti, vale per tutti oppure è soggetta all'autorevolezza e al prestigio del compositore?

E.M. Vale per tutti, perché a quel punto il compositore – che sia stato voluto dall'editore, dal produttore e soprattutto dal regista – deve godere della loro fiducia e deve poter lavorare come desidera, altrimenti il produttore o l'editore procurerebbero un danno allo stesso prodotto che hanno finanziato. E poi soltanto il compositore può sapere quali sono le sue esigenze. Nella mia esperienza, come ho già accennato, ho avuto sempre bisogno di certi elementi che mi davano qualcosa di speciale. Intanto ho sempre richiesto i più bravi anche se dovevano suonare una cosa normale; poi c'erano quelli che dovevano dare qualcosa di più, qualcosa di preciso, qualcosa che era insostituibile e in quel caso non potevo assolutamente permettermi di rinunciarci. Nell'ultimo film di Warren Beatty ho chiesto di chiamare Edda Dell'Orso (malgrado l'età un po' avanzata canta ancora bene)[19]. Anche Warren ne ha capito la necessità, tanto che l'abbiamo fatta cantare anche in due brani non previsti all'inizio. Penso poi ad Asciolla...[20] da quel grande artista che era ha dato dei contributi incredibili.

Ci sono poi casi ancora più particolari. Ad esempio, ho chiamato un percussionista perché era l'unico a suonare un certo strumento che a me serviva; anzi, cercandolo, ho scoperto che lui era l'unico a possederlo. L'ho visto in America tanti anni fa in una grande fabbrica di strumenti a percussione. È uno strumento strano: contiene acqua e ha della lamine a raggiera[21]. L'esecutore lo suona con un arco: con la mano sinistra muove lo strumento e con la destra passa l'arco lentamente da una lamina all'altra, per cui si produce una incertezza di frequenze, dei suoni doppi e anche tripli, se i crini dell'arco sono morbidi. Produce uno strano timbro, di cui sono rimasto affascinato. Come potevo farne a meno? L'ho utilizzato con due registi[22] e sono rimasti entrambi meravigliati. Però non bisogna approfittare di un suono del genere, altrimenti diventa troppo facile. Bisogna invece inserirlo nel contesto appro-

---

19. Il riferimento ipotetico è a *Bulworth*, confermato dalla presenza di Edda Dell'Orso nel CD RCA 09026 63253-2.

20. Dino Asciolla (Roma 1920 - Siena 1994), violista. Fra i maggiori solisti del nostro tempo, per un breve periodo ha sostituito Piero Farulli nel celebre Quartetto Italiano. Per il cinema ha inciso, fra l'altro, le musiche per *Marco Polo* e per *Buone notizie*. Morricone gli ha dedicato due composizioni della produzione cameristica: *Suoni per Dino*, per viola e due magnetofoni (1969) e *Ombra di lontana presenza*, per viola, orchestra d'archi e nastro magnetico (1997).

21. Una breve ricerca in G. Tintori, *Gli strumenti musicali*, 2 voll., UTET, Torino, 1971 e in C. Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Mondadori, Milano, 1980 (ed. or. 1940 e 1968), non ha portato a una attribuzione certa. Si può ipotizzare l'appartenenza dello strumento alla famiglia degli idiofoni a frizione, con qualche parentela con il violino di ferro e, più probabilmente, con la glass armonica.

22. Non è stato possibile risalire al loro nome.

priato, sennò diventa una specie di fischietto quasi inutile. Quando ho voluto rubare dei suoni di animali di un certo tipo di film western ho dovuto chiamare delle voci oppure degli strumenti che li imitassero, quindi tutto dipende dalle vostre riflessioni, da quello che potete e che volete che la vostra musica dia all'opera cinematografica, sempre con il consenso del regista.

Ho parlato di raccomandazioni ovvie e a quelle mi ricollego ora. Dopo avere scritto tutta la musica, si danno le partiture al copista. Una delle cose più gravi che fa perdere concentrazione all'orchestra è che il copista abbia fatto molti errori. Questo si traduce in una perdita di tempo e di danaro. Quindi occorre fare molta attenzione al lavoro del copista, da non sottovalutare e da considerare invece tra le persone più importanti che collaborano col compositore. Da qualche anno faccio la fotocopia della partitura e al copista dò l'originale. Quello che collabora con me è bravissimo e si accorge di certe mie distrazioni. Quando ha delle incertezze mi telefona e mi dice: «È un diesis o un bemolle?». Correggiamo entrambi e così arriviamo in studio di registrazione con gli errori ridotti quasi a nulla. E sempre a proposito di errori, non bisogna dare la musica al copista la sera prima della registrazione come fanno alcuni miei colleghi (io non li critico, avranno le loro ragioni). Così facendo sarebbe ingiusto biasimarlo per tutti gli errori che farà; c'è stato perfino qualcuno che per questo sacrificio notturno, ripetuto, si è ammalato gravemente e ne è morto, quindi io passo al copista la totalità delle partiture almeno quindici giorni prima.

Un altro rapporto molto delicato e importantissimo è quello con la cabina di regia. Qualche volta l'ingegnere del suono non fa sentire al regista quello che il compositore ha scritto, perché tira su il livello degli archi ma non fa sentire il trombone, oppure viceversa, quindi la partitura viene giudicata non tanto per quello che è, ma per quello che risulta al momento in cuffia.

C'è poi un altro calcolo che bisogna fare e che purtroppo costringe il compositore a diventare una specie di contabile: il minutaggio. Mettiamo di avere un film contenente un'ora di musica. Per quanti turni occorre convocare l'orchestra? In pratica, in un turno di 3 ore (comprendente 20' di riposo, che poi diventa quasi mezz'ora) si registrano 5' di musica secondo la stima pessimistica; 10' secondo quella ottimistica. Quindi per un'ora di musica serviranno dai 6 ai 12 turni. Questa differenza di risultato nello stesso spazio di tempo dipende dall'orchestra (occorre che gli orchestrali capiscano subito le osservazioni del compositore, che in genere dirige), dipende dall'ingegnere del suono, dalla qualità della copiatura; argomenti che ho già toccato singolarmente. In considerazione di tutti questi fattori succede di rado che si possano registrare 10' invece di 5', semmai se ne possono fare 7 invece di 6. In genere lo scarto va da 5' a 10'. Mi è capitato anche, in un turno, di fare soltanto 2' di musica.

Mi ricordo che nel quarto (o nel quinto) film che ho fatto, dove c'era tantissima musica – era un film di Luciano Salce[23] –, i titoli di testa erano divisi in sei parti e alla fine del primo turno (che allora era di 4 ore e prim'ancora, al tempo in cui suonavo in orchestra, era di 5 ore) avevo finito la prima parte, cioè pochi secondi. Non ero ancora molto pratico di cinema – forse un po' come voi che mi state seguendo – e avevo scritto una partitura di una complicazione pazzesca. Probabilmente l'orchestra era un po' mediocre (mentre il direttore, Pier Luigi Urbini, aveva molta esperienza, era bravissi-

23. Il quarto film a cui Morricone collaborò ufficialmente è *La cuccagna*; il quinto è *La voglia matta*. Entrambi per la regia di Luciano Salce ed entrambi del 1962.

mo) e non riuscivamo ad andare avanti. L'editore, uno di quegli speculatori con cui non ho più voluto lavorare, né lui con me, passeggiava rapidamente davanti all'orchestra ostentando la propria irritazione. Me lo ricordo benissimo... In conclusione, e forse l'ho già detto, bisogna semplificare la scrittura, non dico che la si debba paralizzare; occorre trovare delle soluzioni non banali ma che allo stesso tempo possano essere realizzate senza troppa difficoltà da parte dell'orchestra e del direttore.

Passiamo ora al problema dei playback. Molte volte nel cinema c'è la necessità di scrivere una musica prim'ancora che il film sia girato. Un caso tipico è quello in cui il regista ha previsto una scena con una danza in cui i danzatori evidentemente devono muoversi a tempo. Qualche volta, specialmente per i pezzi di danza, ho cercato di evitare l'incarico. Ad esempio, ho consigliato ai Taviani di utilizzare in fase di ripresa un pezzo qualsiasi che rispondesse al tempo e alla velocità; poi io avrei scritto il pezzo definitivo con quelle stesse caratteristiche, ma non sempre una proposta del genere viene accettata. È fastidioso, perché non avendo visto il film non si è al corrente di certi elementi che potrebbero suggerirci delle soluzioni (e poi vuol dire lavorare due volte per lo stesso film: all'inizio, prima di cominciare, e poi alla fine). Questo naturalmente non ha nulla a che vedere con lo scrivere in precedenza la musica di commento come ho fatto nei film di Leone; nei playback si scrive una musica per una scena che non è stata girata, in cui i protagonisti ne avranno necessità per i movimenti, per le loro mimiche, per le dinamiche. Soprattutto la cosa grave è questa: dopo non si può più cambiare, quindi è una responsabilità molto pesante presa sul niente, alla cieca. Però quando si deve fare si fa, ci si sacrifica. Qualche volta il playback non riguarda situazioni così banali come le danze. Può trattarsi invece di pezzi addirittura fondamentali per la vita del film. Chi ha visto *La leggenda del pianista sull'oceano*[24] può capire che il pianista suonava una musica registrata mesi prima e soprattutto studiata mesi prima di iniziare le riprese. L'attore[25] ha studiato pianoforte cinque mesi con un maestro specializzato in questo genere di operazioni. Il regista non avrebbe potuto girare se non avesse avuto la musica scritta e registrata in precedenza, ecco perché in questo caso il playback ha una funzione fondamentale.

S.M. A questo proposito vorrei fare notare una cosa che non è imputabile al compositore, ma che arreca molto danno alla musica e a tutto il film. Come sappiamo, suonare uno strumento è anche sforzo fisico, è coordinamento muscolare e respiratorio. Il gesto fa parte della musica, è la musica stessa, non è una messinscena gratuita, bensì una necessità intimamente legata alla natura e alla qualità del suono. Un suono forte e intenso non è credibile se chi mostra di produrlo appare immobile, rilassato o scoordinato. Ne viene fuori una dissociazione psico-fisica e quindi psicopercettiva molto fastidiosa, oltreché falsa. Dovrebbe essere evidente, ma spesso nel cinema non lo è affatto. Se per girare una scena di un duello alla sciabola si chiama un maestro d'armi, perché non farlo per la musica? Il cinema italiano d'autore è proprio così: grandi ambizioni, nobili contenuti, problematiche complesse e poi pressappochismi e cadute dilettantesche di questo genere. La violoncellista ne *Il Casanova di Federico Fellini*[26] fa tutto fuorché tirare l'arco in modo minimamente elegante, plausibile. La flautista ne *Il prato* dei Taviani[27] è inerte con la testa, con le labbra e

24. Regia di Giuseppe Tornatore, 1998.

25. Tim Roth.

26. Enrichetta, interpretata da Tina Aumont. Il film è del 1976.

27. Eugenia, interpretata da Isabella Rossellini. Il film è del 1979.

con le guance... e lasciamo perdere le dita. Perfino soffiare in una cerbottana richiede un minimo di espressività, di partecipazione fisica. Figuriamoci in un flauto dritto! Certi registi italiani dovrebbero guardare attentamente film come *Un cuore in inverno*[28] o *Tutte le mattine del mondo*[29] e riflettere. Non è poi così difficile chiamare un maestro specialista nell'istruire gli attori a una gestualità specifica e non credo che questo possa rendere esorbitante il costo del film. Mi sono inserito nel discorso sul playback perché l'occasione mi pareva adatta per questa annotazione di (mal)costume del cinema. Vediamo adesso un esempio positivo.

E.M. Possiamo rifarci al film di Tornatore, alla sfida tra Jelly "Roll" Morton e Novecento, il protagonista del film. Morton rappresenta il pianista che ha segnato il passaggio dal ragtime al jazz, mentre Novecento, che vive e suona da sempre su una nave da crociera, appare un astro nascente, destinato a diventare il più grande pianista del mondo. Morton viene praticamente a sfidarlo, si dà arie da gradasso, entra nella sala e... insomma, non è un duello alla pistola ma al pianoforte. Il primo pezzo che suona Jelly "Roll" Morton e col quale propone così la sua sfida è un pezzo suo[30], realizzato con l'esecuzione storica che ci è rimasta dei vecchi dischi. Com'è realizzato questo trucco non posso dirlo... Mi dispiace, ma non posso dirlo... Comunque i pezzi di Jelly sono tutti realizzati al computer partendo dalle incisioni d'epoca, in modo da restare fedeli alle interpretazioni originali. A questa esecuzione risponde il nostro eroe, ma volendo prendersi gioco del suo antagonista suona, mi pare, *Stille nacht*. Jelly "Roll" Morton si arrabbia, i fan di Novecento si arrabbiano, si arrabbiano tutti. Così lo sfidante si sfoga facendo un pezzo ancora più impegnativo[31], al quale Novecento risponde con lo stesso pezzo, ma rifacendolo un po' più veloce. Allora Jelly suona un pezzo travolgente[32], devo dire straordinario come lui l'ha scritto e come poi l'ha eseguito – perché quella che si ascolta nel film è la fotocopia di come l'ha eseguito allora –; davvero un grande jazzista... A quel punto Novecento si mette a fare un pezzo che è l'unico originale composto da me in questa sequenza: *Moto perpetuo*[33].

Quando ho spiegato a Tornatore cosa avrei voluto scrivere per questo punto importantissimo era molto scettico, perché raccontare la musica al regista quando non gliela puoi suonare – è un pezzo per me insuonabile; per me, ma anche per parecchi pianisti – riduce ovviamente la sua capacità di comprensione. Comunque lui ha accettato e io sono andato avanti con la sua fiducia in me e con la mia nell'idea. Però ho detto a Tornatore: «Guarda che qui dovrà esserci un montaggio travolgente, pazzesco, perché il pezzo che voglio scrivere comporta queste cose...» e così dicendo l'ho "infiammato", ma si è convinto del tutto dopo, ascoltandolo. In questa sequenza ci sono tutti playback, che gli attori hanno studiato a lungo con la tastiera muta sotto la guida di un maestro. È chiaro che non fanno mica tutte le note, ma lo lasciano credere benissimo e devo dire che io stesso sono rimasto molto sorpreso dal risultato.

28. *Un Cœur en hiver*, regia di Claude Sautet, Francia, 1992. La violinista è interpretata da Emmanuelle Béart.
29. *Tous les matins du monde*, regia di Alain Corneau, Francia, 1991. Esemplare, anche qui, l'apprendimento gestuale di Gérard Depardieu (Marin Marais), Jean-Pierre Marielle (Sieur de Sainte-Colombe), Anne Brochet (Madeleine, figlia di Sainte-Colombe) e altri.
30. *The Crave*, traccia 20 del CD Sony SK 60790, brano eseguito da Amedeo Tommasi.
31. *Jungle Blues*, non presente nel CD.
32. *The Fingerbreaker*, non presente nel CD.
33. Nel CD citato è la traccia 8, col titolo *Enduring Movement*. L'interprete è Gilda Buttà.

4. L'analisi audiovisiva. Parte seconda

E.M. Quando lessi molti anni fa la prima stesura della teoria dei *livelli* del Professor Miceli mi sembrò una grandissima idea, perché portava alla luce e razionalizzava qualcosa che inconsapevolmente già sentivo nelle composizioni che preparavo per il cinema. Perciò vi invito a seguire molto attentamente questa sua esposizione, perché può fornire degli strumenti utilissimi al compositore e anche al regista. Anzi, se i registi ne tenessero conto i musicisti potrebbero lavorare molto meglio, a tutto vantaggio del loro film.

S.M. Quello che intendo trattare qui ha alcuni precedenti editoriali che per non appesantire il discorso vedremo verso la conclusione, nello spazio dedicato ai riferimenti bibliografici[1]. Per ora voglio dire soltanto che la prima formulazione del metodo dei *livelli* nacque – come credo succeda spesso – non come formulazione teorica a sé stante, ma per la necessità di disporre di strumenti adeguati e coerenti nello studio di un caso specifico, nella fattispecie del sodalizio Rota-Fellini, il primo lavoro di un certo impegno che ho affrontato a metà degli anni Settanta e che ho pubblicato agli inizi del decennio successivo[2]. Trovando in tempi più recenti il coraggio di rileggere quella prima formulazione (così come sono stato costretto a fare per ragioni che, all'occasione, spiegherò meglio più avanti)[3], credo di poter dire che, al di là di certi pressappochismi, di certe intuizioni non sviluppate a sufficienza, la formula mostrava ancora una certa validità e meritava di essere approfondita. Non lo avevo fatto negli anni immediatamente successivi alla prima esposizione perché ero rimasto deluso, ingenuamente, dall'accoglienza riservata al mio lavoro in ambito musicologico (silenzio totale) e cinematografico (poche e distratte citazioni). Più tardi, però, è accaduto qualcosa di confortante e al tempo stesso di molto sconfortante, nel senso che il mio metodo è stato preso in considerazione in Francia, assieme ad altri, da Julien[4], ma con gravi mutilazioni che, riprese da Chion senza verificare la fonte originale, hanno dato luogo a una serie di fraintendimenti inaccettabili, replicati in successivi contributi francesi di altri autori e, considerando la buona diffusione delle pubblicazioni di Chion, chissà ancora dove. Nel corso di un seminario a Fiesole un corsista mi ha mostrato un manuale di musica per film pubblicato in Corea[5] in cui sono citato – travisato – proprio attraverso una citazione di Chion. Insomma, l'equivoco continua e ave-

1. L'esposizione più estesa si trova in Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit., pp. 329-84.
2. Miceli, *La musica nel film*, cit., pp. 223-230.
3. Alcuni riferimenti si trovano nel capitolo 7, *Domande e risposte*. Per un approfondimento si veda Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit., pp. IX-XIV; p. 372 sgg.
4. Cfr. capitolo 8, *Bibliografia essenziale ragionata*.
5. *Music in cinema*, LJS Music Publishing Co., 1998.

va proprio ragione il mio maestro[6] quando diceva che la citazione di una fonte è una delle operazioni più delicate. Paradossalmente dovrei essere grato a chi ha agito in modo così superficiale, perché mi ha spinto a rivedere il mio lavoro e a pubblicarlo in quest'ultimo decennio in versioni diverse e in sedi diverse, anche se si tratta di una battaglia perduta in partenza perché è molto più difficile correggere una informazione sbagliata che far circolare un'informazione nuova, ma soprattutto perché una pubblicazione in lingua italiana rimane quasi lettera morta, all'estero è come se non esistesse (e beati i compositori che non hanno di questi problemi...). Queste note di "sano ottimismo" mi sembravano necessarie se non altro per dire che non riprenderò alla lettera quanto ho già pubblicato in proposito, sia perché – avendo il vantaggio di una comunicazione più diretta – posso prescindere da una serie capillare di distinguo che hanno ragione d'essere in un contesto tipicamente saggistico, quindi più "astratto", sia perché non riesco per natura a fare due volte la stessa cosa allo stesso modo, tant'è vero che accanto ad alcuni esempi ricorrenti ne ho preparati altri, molto interessanti, di cui non v'è traccia nelle pubblicazioni.

Prima di parlare dei *livelli* e allo scopo di stabilire un vocabolario comune, premetto che distinguevo e distinguo tra una musica di *accompagnamento* e una musica di *commento* (termini usati generalmente come sinonimi), considerando la prima votata a sottolineare, a supportare il film su basi di mere equivalenze formali – dall'onomatopea al parallelismo ritmico, giocando perciò su codici elementari – mentre la seconda s'incarica d'interpretare, in tutti i sensi, il contesto narrativo e all'occorrenza simbolico del film. Se uso l'orchestra per evocare o imitare i rumori di un treno in corsa, magari sovrapponendomi agli effetti, sto semplicemente accompagnando la scena, alla quale conferisco un rafforzamento essenzialmente epidermico, seppure efficace. Se su quella base ritmica si inserisce però una melodia, imparentata magari con altre situazioni-chiave del film, è chiaro che il commento si sovrappone all'accompagnamento, fino a nobilitare quest'ultimo e a inglobarlo nel fatto interpretativo. *Pacific 231* di Arthur Honegger[7] inizia come musica descrittiva, ma diventa ben presto un'architettura formale di nobilissimi ascendenti (Bach) e in questa nobilitazione assume uno spessore epico extra-descrittivo, trova i caratteri di una forte suggestione lirica. Insomma, a Marinetti sarebbe piaciuto avere un compositore così fra i suoi seguaci e si capisce perché a qualcuno sia venuta la voglia di girarci sopra un film, invertendo così i consueti rapporti tra musica e cinema[8].

Una musica di commento ha una qualità e una ragione formale intrinseca, non necessariamente aderente alle caratteristiche formali della scena filmica (fino al caso estremo della decontestualizzazione, ovvero dell'asincronismo, che può essere di vari generi). La si può anche semantizzare – questo è il suo ruolo tradizionale nel film – però può anche rimandare contemporaneamente a se stessa, mentre una musica di accompagnamento è costituita, se vogliamo, da una serie mostruosa di sincroni; è il sincrono fatto musica, poiché le relazioni suono-imma-

6. Allude al musicologo Mario Fabbri (1931-1983), con cui Miceli si laureò a Firenze in Storia della musica.

7. *Pacific 231* segna nel 1923 il debutto di Honegger nel cinema, per *La Roue* di Abel Gance, Francia. Per lo stesso regista comporrà le musiche di *Napoléon*, Francia, 1927. Complessivamente Honegger ha composto le musiche (alcune in collaborazione) per una trentina di film.

8. La realizzazione più nota è *Pacific 231* di Jean Mitry, Francia, 1949. Per altri tentativi si veda J. Mitry, *Storia del cinema sperimentale*, Mazzotta, Milano, 1971.

gine sono ripetute e costanti. Qui, e qui soltanto secondo me, risiede la sua "famigerata" funzionalità così disprezzata dai puristi e dagli idealisti[9], i quali l'hanno attribuita però a tutto il fenomeno musica-cinema, senza cercare o capire le necessarie distinzioni[10]. Il caso estremo di questo modo così "servile" di procedere è il cosiddetto *mickeymousing* nel cinema d'animazione, ovvero la corrispondenza parossistica e ridondante tra movimento e musica, non priva di notevoli risorse umoristiche e perfino metafisiche. Così dicendo non penso tanto ai lungometraggi della produzione disneyana, per molti aspetti vicina al cinema non animato, bensì ai classici MGM di Tom & Jerry, in cui il rapporto musica/evento è giocato quasi sempre *ad absurdum*[11]; ma un altro riferimento potrebbe essere nel musical. Pensate allo strepitoso numero di Cosmo Brown (Donald O'Connor) fra gli scenari in allestimento, oppure al suo duetto con Don Lockwood (Gene Kelly) – «Moses supposes...» – in *Singin' in the Rain*[12]. Quella mimica facciale, quella gestualità burattinesca, quella sfida alla forza di gravità vengono proprio dal cinema d'animazione, in cui la musica è sincrono totale. Pensate, ad esempio, a Tom & Jerry in *The Cat Concerto*[13]. In questo caso siamo al cospetto di una musica preesistente, adattata, sulla quale è stato "tagliato" il film d'animazione, ma il meccanismo di fondo non cambia.

Naturalmente è possibile alternare i due caratteri di commento/accompagnamento all'interno dello stesso pezzo. William Walton ce ne ha dato un esempio nelle musiche per l'*Enrico V* di Olivier. Nella sequenza della battaglia il commento si piega alla sottolineatura – e quindi all'accompagnamento – nel momento in cui gli arcieri scoccano le frecce[14]. Un frammento di accompagnamento di questo genere può abbassare il tono generale del commento oppure – ma è più difficile – può contribuire al suo innalzamento; dipende dalla soluzione compositiva che è da valutare caso per caso. In questa sequenza (così come in tutto il film) Walton non mi sembra particolarmente incisivo, quindi il danno eventualmente arrecato dalla sottolineatura scoperta parrebbe limitato.

All'estremo della musica che si accompagna all'immagine in superficie – quella che, come ripeto, non cerca di interpretare il film in profondità – si pone il playback, un episodio a sé in cui il sincrono è assoluto e legittimato, per così dire, dalla situazione contingente: il personaggio suona uno strumento e la musica non può essere altro che quella da lui prodotta, anche se esistono dei casi molto interessanti di deviazione, di trasfigurazione parziale o totale di questa situazione. A tale proposito vi anticipo soltanto una ipotesi che svilupperemo dopo: il personaggio danza, ma seguendo una musica che è nella sua testa. È ancora un playback (in senso

9. Allude ai critici cosiddetti crociani, soprattutto a Luigi Ronga, Alfredo Parente e Massimo Mila.

10. Comunque occorrerebbe distinguere, perché i preconcetti e la inadeguatezza critica rispetto al cinema come arte di un Parente nulla hanno a che fare con le riflessioni di un Mila, segnatamente nei concetti di espressione volontaria e involontaria e di cinismo espressivo. Si veda per questi ultimi M. Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino, 1956 [SM].

11. Miceli ha approfondito questo tema nell'Introduzione a G. Bendazzi, M. Cecconello, G. Michelone, *Coloriture. Voci, rumori, musiche nel cinema d'animazione*, Pendragon, Bologna, 1995, pp. 13-18.

12. *Cantando sotto la pioggia*, regia di Stanley Donen e Gene Kelly, Usa, 1952.

13. Diretto da William Hanna e Joseph Barbera. Animazione di Kenneth Muse, Ed Barge e Irven Spence. Musica di Scott Bradley. Academy Award: Best Cartoon of 1946.

14. Per un'analisi dettagliata di questo episodio (il film risale al 1944) si veda R. Manvell, J. Huntley (revised and enlarged by R. Arnell and P. Day), *The Technique of Film Music*, Focal Press, London, 1975, pp. 94-107.

tecnico-realizzativo), ma di che specie? All'opposto, e sempre restando all'accompagnamento, si pongono gli infiniti riempitivi musicali a cui si fa ricorso nel cinema di routine, ovvero i brani generici (spesso definiti proprio così nelle partiture, specie quelle francesi), la cui origine è forse da farsi risalire all'uso preferenziale del ragtime nel cinema muto[15], un uso dovuto probabilmente al particolare carattere di meccanicità e di neutralità espressiva di quella musica, oggi rimpiazzato – ma in peggio – da una vastissima produzione di musica di sottofondo e d'intrattenimento, con non poche estensioni alla funzione del ballo.

A questo punto, essendo stato già sfiorato più volte l'argomento, devo accennare brevemente ai sincroni, che come ha già anticipato il Maestro Morricone distinguo fra sincroni *espliciti* e sincroni *impliciti*. Il sincrono esplicito rappresenta un preciso appuntamento tra immagine e musica, che quest'ultima sottolinea in modo molto evidente. Può farlo con un *crescendo* improvviso, con un accordo tenuto, con una serie di accordi ribattuti, con la sospensione di un precedente flusso ritmico, con una dissonanza in *sfz* in un contesto consonante… le soluzioni sono innumerevoli. In certi casi questa sincronizzazione esasperata giunge al *mickeymousing*, come in un frammento da *Agente 007, licenza di uccidere*[16] in cui James Bond balza dal letto e schiaccia con una pantofola un enorme ragno velenoso che gli era stato messo fra le lenzuola. Si tratta di un sincrono senza pudori, con ben cinque strappi orchestrali calibrati sui colpi (sebbene il primo in leggero ritardo) – due lunghi, tre brevi – inferti all'insetto. Più esplicito di così… Siamo alle soglie dell'umorismo involontario, anche se il tono dell'intera serie *007* non induce certo alla immedesimazione seriosa. In conclusione, i sincroni di questo tipo, molto diffusi ad esempio nel genere comico, in cui denunciano la loro parentela con la pantomima, mostrano molto di rado qualità musicali apprezzabili e giocano sull'artificio scoperto, plateale.

Sincroni impliciti, invece, possono essere definiti quelli che, pur non abbandonando un percorso musicale a suo modo autonomo – nel senso delle caratteristiche strutturali –, inseriscono una lieve modifica in coincidenza con un evento filmico, anch'esso lieve e, soprattutto, sottilmente allusivo. In altre parole il sincrono implicito sottolinea i sentimenti più che gli eventi, i pensieri più che le azioni. Questa modifica può essere di natura ritmica (una momentanea sospensione del flusso o una sua increspatura), armonica (un andamento cadenzale, magari sospeso, irrisolto; una dissonanza all'interno di un impasto complesso; un inspessimento e una chiarificazione armonica dovuti a una serie di raddoppi) o timbrica (l'ingresso di uno strumento o di una sezione; un unisono; un salto di registro). In ogni caso tutto ciò deve restare coerentemente all'interno della logica del pezzo. Io per un verso – nella pre-analisi del filmato – e il Maestro Morricone per un altro, soprattutto a proposito di *C'era una volta in America*, ve ne abbiamo già mostrato alcuni esempi concreti, quindi non credo sia necessario insistere, anche perché avremo modo di tornarci affrontando altri temi.

Stabilita una minima terminologia comune non resta che trattare del metodo dei *livelli*. La base teorica di un metodo analitico applicato a un oggetto audiovisivo di tipo cinematografico (o televisivo) prende le mosse dalle metodologie linguistiche e semiologiche, con particolare attenzione all'analisi narratologica del testo lettera-

15. Si veda il capitolo *Il Ragtime. Intrattenimento come riproducibilità*, in Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit., pp. 45-51.

16. *Dr. No*, prodotto nel 1962 in Gran Bretagna, regia di Terence Young, con musiche di Monty Norman e sigla di John Barry.

rio e, in esso, al piano della enunciazione, il cosiddetto punto di vista narrativo. La materia è tanto avvincente quanto sconfinata ma, anche se ne avessi il tempo, io non sono lo specialista che potrebbe parlarvene[17]. Per i nostri scopi basterà ricordare la distinzione platonica, elaborata in modo determinante da studiosi contemporanei, fra diegesi (il racconto puro, ovvero il punto di vista del narratore onnisciente) e mimesi (il racconto condotto dal punto di vista dei personaggi). Da questa piattaforma hanno preso le mosse, in modo più o meno dichiarato, più o meno consapevole, alcune proposte sulle relazioni tra musica e film in cui, con terminologie diverse e diversi gradi di sistematicità, ci si riferisce comunque a due categorie di intervento della componente musicale: quello diegetico e quello extra-diegetico (con relative sottocategorie). Nel primo caso si parla di una presenza musicale "reale", collocata all'interno della narrazione filmica. Nel secondo caso ci si riferisce – con sfumature diverse – a quello che definiamo comunemente il commento musicale. La mia proposta si differenzia da tutte le altre non solo per la terminologia adottata bensì per la distinzione di fondo, che rimanda a tre categorie invece di due (e senza ricorso sistematico a sottocategorie). Parlerò d'ora in poi non di livello diegetico ma di *livello interno*; non di livello extra-diegetico ma di *livello esterno*, a cui aggiungo un *livello mediato*. Poiché già trattando del solo *livello interno* dovrò fare riferimento agli altri, ne anticipo ora la definizione globale, in forma ridotta e schematica.

livello interno	Fonte musicale appartenente alla scena
	Identificazione visibile o presumibile In certi casi coincide col playback
	Latitanza dell'autore
livello esterno	Fonte musicale indeterminata, ubiquità
	Il tipico commento / accompagnamento anche con funzione leitmotivica Al limite della neutralità espressiva è un sottofondo generico
	Epifania dell'autore
livello mediato	Fonte musicale interiorizzata, identificabile col personaggio
	Sorta di mimesi ovvero soggettiva sonora Può avere anche funzione leitmotivica
	Latitanza dell'autore

17. Per una terminologia specifica si veda A. Marchese, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano, 1978. Per le basi da cui nasce, indirettamente, il metodo dei *livelli* occorrerebbe rimandare ad autori quali Gérard Genette, Vladimir Jakovlevič Propp e altri, ma un approccio conciso e sistematico, più che sufficiente per i nostri scopi, è già possibile riferendosi a A. Marchese, *L'officina del racconto*, Mondadori, Milano, 1983. Altri riferimenti critici e bibliografici si trovano nel mio *Musica e cinema nella cultura*, cit., p. 329 sgg. [SM].

Livello interno

Il caso più evidente di *livello interno* è quello di una sorgente musicale visibile, come ho appena detto, all'interno della scena – un apparecchio radio, un impianto Hi-Fi, un musicista che suona e via dicendo – ma si può dare anche il caso, pur non essendo inquadrata la sorgente musicale, che sia la scena stessa a lasciarlo supporre in modo del tutto plausibile. Se una coppia entra in una sala da ballo chiunque penserà che la musica udita da quel momento in poi, purché congrua, provenga dall'orchestra del locale. Ne abbiamo un esempio in uno dei primi episodi del film *Die wunderbare Lüge der Nina Petrovna*[18], che rappresenta un caso filmico-musicale fra i più interessanti dell'ultimo cinema muto europeo. Ma prima di passare all'esempio vorrei dire alcune parole sul film, che non potrete né vedere al cinema, né acquistare in videocassetta. Credo fossero in pochi a conoscerlo, soprattutto per la componente musicale, finché Carlo Piccardi, che è un musicologo atipico, cioè di vaste competenze e senza pregiudizi, lo presentò in versione restaurata e post-sonorizzata nel '90 a Siena, al Convegno Internazionale Musica & Cinema che organizzai per conto dell'Accademia Chigiana[19]. Se avessi potuto svolgere un breve compendio storico avrei accennato al fenomeno delle "localizzazioni" servendomi di due versioni musicali de *La Corazzata* di Ejzenštejn[20]. In questo caso il film è del 1929 e di produzione tedesca – la regia è di Hanns Schwartz – ma per la distribuzione in Francia si ritenne opportuno affidare la musica a un compositore più vicino al gusto del pubblico francese e la scelta cadde su Maurice Jaubert, senza dubbio uno dei compositori più importanti nella storia della musica per film. Di fronte a un film come *Nina Petrovna* vi ricordo un aspetto di fondo: nel musicare un film muto si è costretti a progettare un'arcata unica che copra l'intera pellicola. È un problema musicale e drammaturgico dei più complessi che non possiamo affrontare in questa sede, anche se sarebbe molto interessante ascoltare il Maestro Morricone, che in anni recenti ha fatto due importanti esperienze del genere[21].

La scena parte dall'inquadratura in D di un acquario e svela poi l'ambiente di un caffè concerto. Poco dopo, sullo sfondo, quindi senza enfasi o forzatura didascalica scoperta, apparirà un piccolo complesso strumentale. Si può notare che l'attacco del valzer, dal primo fotogramma, comporta una certa ambiguità

18. In Italia col titolo *Sublime menzogna.* La ricostruzione, la postregistrazione e il primo studio di queste musiche si devono a C. Piccardi, *Controlettura musicale di un film*, in Miceli (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale Musica & Cinema*, cit., pp. 135-199. Sullo stesso film è intervenuto poi Miceli, *Analizzare la musica nel film*, in Id., *Musica e cinema nella cultura*, cit.

19. Nel Convegno appena ricordato le funzioni musicali in *Nina Petrovna* furono anche oggetto di dibattito. Cfr. l'intervento di Gianni Rondolino e la replica di Carlo Piccardi in Miceli (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale Musica & Cinema*, cit., pp. 225-234.

20. Si riferisce a due frammenti dello stesso film, *Bronenosec Potëmkin*, Urss, 1926, con musiche di Nikolaj Krjukov (distribuzione sovietica) e di Edmund Meisel (distribuzione tedesca).

21. Si riferisce a *La signora dalle camelie* (regia di Gustavo Serena, 1915), proiettato in versione restaurata e con musiche originali di Morricone da lui stesso dirette al Teatro Sistina di Roma il 30 novembre '92 (di cui esiste un VHS non distribuito, Philip Morris Progetto cinema - Museo Nazionale del Cinema) e *The Life and Death of Richard III* (regia di James Keane e André Calmettes, Francia, 1912) restaurato da AFI (America Film Institute), di cui si segnala *Symphony for Richard III*, CD Sony Classical SK 60086. Per un'analisi di queste musiche cfr. capitolo 8, *Bibliografia essenziale ragionata.*

perché lo spettatore può interpretarlo, secondo tradizione, come musica di commento, ovvero di *livello esterno*. Benché le inquadrature successive lo avvertano del contrario, resta perciò, sia pure in modo inconsapevole, una incertezza interpretativa. Ho scelto questo esempio fra i tanti perché è potenzialmente molto ricco. Proseguendo nella visione e nell'ascolto si potrebbe dimostrare il gioco sottilmente ambiguo a cui si presta la collocazione della musica. Più avanti, infatti, non sarebbe possibile parlare di *livello interno* con la stessa sicurezza, ma al momento queste considerazioni sono premature perché implicano il coinvolgimento degli altri *livelli*. Invece posso dire fin d'ora che sarebbe veramente riduttivo credere che il *livello interno* in quanto tale venga utilizzato dal regista come un momento di mero e banale "realismo". Al contrario, una musica appartenente in modo esplicito al *livello interno* permette di "contrabbandare" dentro il film una presenza espressiva, emotiva e perfino simbolica in modo del tutto naturale e indolore. Si tratta di una sorta di Cavallo di Troia che ha il grande pregio di porre in secondo piano l'artificio implicito in *ogni* intervento musicale. Ovviamente l'artificio resta – in genere questi interventi sono previsti già in sede di sceneggiatura, se non altro per suscitare nei personaggi certe reazioni necessarie alla narrazione – ma lo spettatore comune non ne avverte la portata alla stregua di altri e più espliciti interventi di regia, a partire dal *livello esterno*. Proprio per queste ragioni il *livello interno* è particolarmente caro a quei registi che hanno una concezione radicale, "pura" del cinema – oppure che vivono il cinema prima di tutto come veicolo ideologico, quindi poco o niente affatto estetizzante, e che rifuggono dagli espedienti di una spettacolarità consolatoria e fine a se stessa (il neorealismo è stato anche questo ed è un vero peccato che i musicisti non lo abbiano capito)[22].

Tanto per fare un esempio, pensate a Nanni Moretti. Se andando al cinema cercate soprattutto l'ebrezza del piano-sequenza, la vertigine del dolly, la frenesia di un montaggio pieno di tagli, allora resterete delusi. Per vedere un cinema sul cinema – restando in Italia – bisogna rivolgersi piuttosto a Giuseppe Tornatore o a Bernardo Bertolucci. Anticipo una probabile obiezione: anche Moretti ha fatto del cinema sul cinema. È vero, ma in senso tendenzialmente "letterario" e "da camera". Il suo metalinguaggio risente di un egocentrismo rigoroso, che si realizza in scene-madri basate esclusivamente sui monologhi del protagonista-regista. Un regista che resta invece ben nascosto dietro la mdp è Gianni Amelio, ma ai fini del nostro discorso il risultato è quasi lo stesso, nel senso che in entrambi i casi la mancata esibizione dei mezzi che contribuiscono alla spettacolarità consolatoria e narcotizzante comporta un uso "timido" se non marginale della componente musicale. Il compito del compositore – che per gli autori citati è, o è stato prevalentemente, Franco Piersanti – è arduo, perché occorre interpretare con molta misura, senza protagonismi, senza prevaricazioni, muovendosi nel piccolo spazio concesso – anche in senso temporale – e lasciando al regista la certezza (o l'illusione) che il film sia tutto sotto il suo controllo espressivo e che la musica non aggiunga niente più di quanto fosse nelle sue intenzioni. Pensate a *Il ladro di bambini*[23]: il com-

22. Ma è anche sintomatico che Rossellini, De Sica e tutti gli altri registi coinvolti in un fenomeno così coraggioso e innovativo come il neorealismo abbiamo accettato la vecchia retorica e il vecchio linguaggio proprio nella componente musicale [SM].

23. Regia di Gianni Amelio, 1992, musiche di Franco Piersanti.

mento è ridotto – giustamente – ai minimi termini, mentre la musica di *livello interno*, la brutta musica che ci è dato sentire, ha una evidente funzione denotativa. Al contrario di quanto avviene in Fellini (e in parte nei Taviani) la loro musica di commento non indirizza, non aiuta, né tantomeno *salva* i personaggi. E neppure li incornicia in un abbraccio demiurgico (Bolognini, Pasolini... ma l'elenco sarebbe lunghissimo). Credo sia davvero difficile, per un compositore, lavorare così.

E.M. Non è facile. Lo dico perché di registi così ne sono capitati anche a me.

S.M. Non ho difficoltà a crederlo, anche se un temperamento compositivo come il tuo non so immaginarlo alle prese con un regista che ha pudore della presenza musicale, né lui con te.

E.M. Secondo me è una questione di gelosia, una gelosia che io rispetto, sia chiaro. È andata così nell'*Amleto* di Zeffirelli[24], dove il bellissimo monologo del protagonista è stato realizzato senza musica.

S.M. Però anche dove l'hai potuta scrivere non si sente molto. Quando il film uscì nelle sale, ricordo che tenevo un seminario di musica per film all'Università di Macerata. Andai a vederlo con gli studenti e uscimmo tutti molto delusi. Il missaggio la penalizza come poche altre volte mi è capitato di sentire. E questo non è certo il caso di un regista che ha pudore, che non guarda allo spettacolo, anche nel senso più plateale e "divulgativo" del termine. Ma con Zeffirelli ci siamo allontanati decisamente dal tema del *livello interno*, il quale a sua volta aveva portato a chiamare in causa, più o meno indirettamente, un tipo di cinema che ricorre preferibilmente al *livello interno* (e a poca musica in generale). Lasciando ora da parte gli esempi di Moretti, di Amelio e di un cinema poco incline alla presenza musicale monopolizzatrice, occorre tenere presente che il *livello interno* può contribuire in modo determinante alla illustrazione del contesto sociale, oppure a delineare i caratteri psicologici di un personaggio, facendosi carico di una funzione didascalica altrimenti ingombrante, che andrebbe a danno della spontaneità del flusso narrativo. A questo proposito vorrei ricordare l'episodio conclusivo di un film tra i più interessanti del cinema italiano degli anni Sessanta, *Io la conoscevo bene*[25]. Come al solito non posso fare la sinopsi, ma per chi non l'ha visto basti dire che tratta della storia di una ragazza, ingenua e sognatrice, che tentando la scalata al cinema "si spreca", si dà con leggerezza e con indifferenza finché, presa coscienza della propria condizione vuota e senza sbocchi, si uccide. Il film che è anche il ritratto impietoso di un ambiente, con una breve ma memorabile apparizione di un magnifico Ugo Tognazzi – non ha un vero e proprio commento musicale, poiché buona parte delle musiche appartiene alla più dozzinale produzione di consumo dell'epoca (e in questo senso può valere anche come ottimo esempio di utilizzazione di musica preesistente). Quei balli alla moda e quelle canzonette sono le musiche che Adriana (Stefania Sandrelli) ascolta in continuazione, quasi fossero la sua droga, e su una di quelle si getta dal terrazzo del proprio appartamento. Sebbene in questo parzialissimo contatto col film manchi la fondamentale esperienza di accumulazione sonora che lo spettatore recepisce nel corso di tutta la proiezione (non insisterò mai

24. *Hamlet*, coproduzione Usa-Italia, 1990.

25. Regia di Antonio Pietrangeli, 1965, musiche di Piero Piccioni, con – fra gli altri – Stefania Sandrelli, Ugo Tognazzi, Enrico Maria Salerno, Mario Adorf, Nino Manfredi, Jean-Claude Brialy.

abbastanza sull'importanza del rapporto antecedente/conseguente sia nel comporre, sia nel valutare un lavoro), si può notare come la reiterazione del motivo musicale[26] conduce a un effetto di straniamento e di ribaltamento semiotico, ovvero a una specie di asincronismo. Ciò che avrebbe dovuto risuonare disimpegnato e festoso si rivela impietoso e ossessivo, ma soprattutto estraneo. Il *livello interno* è inequivocabile – il giradischi, come ho detto, accompagna l'intera giornata di Adriana ed è visibilissimo – ma mostra qui il grado di trasfigurazione a cui può andare soggetto.

In una casistica pressoché infinita dei modi di porsi e delle valenze espressive della musica a *livello interno* ho scelto ancora tre titoli. Il primo è un frammento da *L'uomo che sapeva troppo* di Alfred Hitchcock[27], con la musica di Bernard Herrmann (che in questo esempio non è chiamato in causa come compositore). Dico una cosa scontata in ambiente cinematografico, ma giustificata dal fatto che mi sto rivolgendo prevalentemente a dei musicisti. Relegare Hitchcock nell'ambito di un genere, il giallo, sarebbe un grave errore. Siamo invece al cospetto di uno dei maestri del cinema *tout court*, le cui soluzioni linguistiche e formali sono da antologia. Il suo è proprio metacinema, da cui deriva, ad esempio, un vezzo tutto hitchcockiano che consiste nell'apparizione momentanea del regista, talvolta in modo evidente (un autobus cittadino parte dalla fermata e chiude la porta in faccia a un tizio che tentava di salirvi, ma quel "tizio" è Hitchcock), in altri casi andando a ingrandire il fotogramma (sullo sfondo di una inquadratura all'aperto c'è un ponte con della gente affacciata e uno di loro, forse...). Ma non so neppure se sia giusto definirlo un vezzo, perché l'autocitazione enigmatica e l'inserimento marginale dell'autore nella propria opera, questo gioco di apparizioni e sparizioni ("esser*ci* o non esser*ci*, questo è il problema...") risale ai maestri fiamminghi e a quelli del rinascimento fiorentino. Insomma, senza Hitchcock il cinema sarebbe impensabile, anche per chi i gialli non li ha mai girati; chiedetelo ad esempio a Paolo Taviani[28].

Il frammento che ora propongo riguarda l'attentato a un ambasciatore nella Royal Albert Hall, durante un concerto in cui si sta eseguendo la Cantata *Storm Cloud* di Arthur Benjamin (dirige Herrmann, per cui il gioco dell'autoinserimento si estende qui al compositore). La drammaticità della Cantata assume una duplice valenza, con una traslazione nel contesto narrativo principale e con una conseguente amplificazione del potenziale drammatico. Ben (James Stewart) sta cercando il palco in cui è appostato Drayton (Bernard Miles), il sicario, mentre Jo (Doris Day), consorte di Ben, assiste impotente e sconvolta. Ma non si tratta soltanto di un meccanismo di amplificazione emotiva, perché se il suono della musica accentua la tensione, la visibilità della musica sottolinea invece la propria estraneità agli eventi. L'assassino attende un colpo di piatti per sparare e il regista "costringe" lo spettatore alla stessa aspettativa inquadrando più volte, con montaggio incrociato, il percussionista che con espressione assolutamente tranquilla si appresta al proprio intervento. Nel duplice *crescendo*, musicale e degli eventi, e nel contrasto tra pathos e impassibilità noterete il gioco della mdp, col ricorso al D macrofotografico della notazione musica-

26. *Letkiss*, eseguito dall'Orchestra di Yvar Sauna.

27. *The Man Who Knew Too Much*, Usa, 1956 (rifacimento dell'omonimo film girato da Hitchcock nel 1934), interpretato da James Stewart e Doris Day.

28. Allude al film *Il prato*, in cui il regista entra velocemente in una vettura della metropolitana milanese.

le che scorre (una lezione di cui terrà conto Kieślowski)[29] e una soggettiva del percussionista, che a braccia aperte e tese esibisce i piatti affrontati in attesa del colpo.

Peccato non potersi soffermare ancora su questo film, perché potrei dimostrare come la componente musicale vi assuma un ruolo determinante proprio sul piano drammaturgico, dall'inizio alla fine. Passiamo al secondo esempio, che è tratto da *La dolce vita*[30]. Immagino che il film non richieda alcuna introduzione, mentre per l'episodio che prenderò in esame, che dura poco più di 7', si deve spendere qualche parola. Marcello (Marcello Mastroianni) accompagna in un night club il padre (Annibale Ninchi)[31] di passaggio a Roma. L'uomo, che incarna la figura bonaria e un po' patetica del romagnolo di provincia, prende a corteggiare in modo *démodé* un'amica del figlio, una ballerina (Magali Noël) che si presta al gioco con molto spirito. È questa la figura tipicamente felliniana – che ritroveremo come Gradisca in *Amarcord*, interpretata dalla stessa attrice – della donna sessualmente generosa, che si concede con cordialità e non senza una punta di sentimentalismo. Come molti di voi forse ricorderanno – e superando ora il momento dell'intervento musicale che c'interessa – l'uomo spinge le *avances* fino al punto di accompagnare la ballerina nel suo appartamento, ma poco dopo la donna, allarmata, è costretta a chiamare Marcello poiché il padre si è sentito male. Segue l'incontro fra i due, che non esito a definire uno degli episodi umanamente più toccanti e soprattutto misurati del cinema di Fellini, in cui le sfumature psicologiche dei personaggi si accavallano, si associano e si dissociano: l'imbarazzo ma anche la tenerezza di Marcello; l'imbarazzo ma anche un confuso senso di colpa nella donna; l'imbarazzo ma soprattutto l'amarezza del padre, che prenderà il primo treno nella notte per tornare a casa. Questa parabola fallimentare che va dall'euforia alla frustrazione, dalla trasgressività illusoria all'inadeguatezza impietosa ha un'anticipazione tutta musicale nella parte centrale dell'episodio. Tra i numeri del locale notturno c'è infatti quello di Polidor, un celebre clown che suona con la tromba una melodia struggente, tipicamente rotiana, riproposta poi in forma di valzer. Proprio su questo – guarda caso – il padre inviterà la ragazza a ballare. Molti anni fa ebbi in dono da Rota una fotocopia della riduzione della partitura integrale de *La dolce vita*, che posso mostrarvi (si veda l'esempio musicale 12).

Il numero di Polidor è di una tristezza abissale come soltanto il circo visto da Fellini è capace di trasmettere. Il clown – quasi una rivisitazione del pifferaio magico – attira col suono della tromba uno stuolo di palloncini, ne solleva uno che scoppia al limite di un acuto troppo "lirico", insistito e sgraziato, e infine se ne va sconsolato com'era venuto, seguito da quel branco di entità lievi ed effimere. Soltanto Marcello, in uno scambio obliquo di sguardi con Polidor (bellissimo segnale di regia! E senza alcun fardello didascalico), pare cogliere il profondo disagio, se non il presagio, che il numero trasmette. E di presagio si tratta, o per meglio dire di una anticipazione in forma simbolica di quanto avverrà di lì a poco; qualcosa di simile, insomma, a quanto si definisce prolessi nell'analisi narratologica[32]. Vedete

29. Cfr. oltre nel *livello mediato*.

30. Regia di Federico Fellini, 1960, musiche di Nino Rota. Fra i molti interpreti ricordiamo almeno Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Alain Cuny, Annibale Ninchi, Nadia Gray, Magali Noël, Anita Ekberg.

31. Già interprete di personaggi eroici e marziali nel cinema del fascismo, viene recuperato da Fellini che, paradossalmente, gli affida qui e in *8 ½* la figura tenera e fragile del padre del protagonista [SM].

32. Il rimando implicito è principalmente agli studi fondamentali del già citato Gérard Genette.



Esempio musicale 12 - *Polidor* da *La dolce vita*

bene a quale grado di responsabilizzazione drammaturgica può arrivare un "semplice" *livello interno*.

Se una rilettura come questa non vi dovesse smuovere più di tanto, significherebbe semplicemente che un film di questo spessore richiede visioni ripetute e letture variamente analitiche, né più e né meno di quanto vi sembra indispensabile fare

con una importante composizione musicale. Come vi comportate in quel caso? Dopo un primo ascolto "istintivo" ci tornate sopra con la partitura, poi lasciate andare l'ascolto e vi dedicate alla partitura soltanto, magari rileggendone qualche passo al pianoforte (se il pezzo lo consente). Andate avanti e indietro, saltate delle parti, ne giustapponete altre... Evidenziate col lapis certi passaggi, certe soluzioni... Tornate infine all'ascolto, che a questo punto dovrebbe essere ben più consapevole... E invece restate colpiti da nuovi aspetti che in precedenza vi erano sfuggiti. E così di seguito, fino a saturazione, fino a una prossima volta molto lontana dalla prima, in cui voi sarete cambiati per evoluzione oggettiva, per altre esperienze particolari acquisite nel frattempo, per cui quella composizione vi apparirà ancora diversa, perfino inferiore, in qualche caso, al ricordo che ne avevate conservato. Con un grande film si agisce e si reagisce pressappoco alla stessa maniera. C'è la videocassetta (io uso due videoregistratori e due monitor, per estrapolare e confrontare gli episodi che m'interessano); c'è – non sempre, purtroppo – la sceneggiatura e quant'altro è possibile ottenere di documentazione (anche critica) sul film; c'è il disco della colonna musicale (che nei lavori più importanti ascolto in parallelo alla colonna sonora[33], per meglio identificare i brani e la diversità di trattamento) e nei casi più fortunati c'è la partitura o qualche suo stralcio. La differenza principale è nella omogeneità dell'opera musicale (eccetto l'opera lirica) e nella eterogeneità dell'opera cinematografica, che ovviamente complica le cose, e non poco. Ma, lavoro analitico a parte, la comprensione e l'approfondimento vengono soltanto con l'approccio reiterato. Quindi chi di voi, dopo l'ascolto e la visione di questo frammento de *La dolce vita*, ha avvertito una sproporzione tra le aspettative create dalle mie parole e l'episodio, è pregato di applicare a *La dolce vita* il percorso che ho appena spiegato. Fra qualche anno ne riparleremo. D'altra parte – per restare al paragone – ci sono musiche di cui ho capito (oppure ho creduto di capire) qualcosa dopo molti anni. Ma è pur vero anche il contrario: non è obbligatorio capire tutto, amare tutto. Personalmente diffido degli entusiasti globali e posso perfino confessare che, pur insegnando storia della musica, ho alcune idiosincrasie proprio inguaribili, che ovviamente mi guardo bene dal rivelare ai miei studenti. Detto questo torniamo al *livello interno* e all'ultimo esempio che lo riguarda.

Il film è *Non c'è pace tra gli ulivi* di Giuseppe De Santis, la musica è di Goffredo Petrassi[34]. Film ambizioso e per molti versi atipico nel panorama del cinema italiano degli anni Cinquanta, rappresenta a mio parere l'esempio di una buona occasione mancata, soprattutto, e forse quasi esclusivamente, dall'angolazione che qui c'interessa, cioè il risultato musicale, con buona pace di Fedele D'Amico[35]. Anche in questo caso non posso sviluppare il discorso perché le ragioni del mio giudizio filmico-musicale non riguardano la musica di *livello interno*. Ma per collocare il frammento che ho scelto in un minimo contesto di consapevolezza devo dire che le scelte di regia sono tese alla ricerca di uno spessore epico – sospeso fra la tragedia greca (specie nei tagli di montaggio con dialoghi) e lo straniamento brechtiano – nel contesto di una comunità pastorizia in cui le forti tradizioni

33. Ricordiamo che per colonna sonora – nell'uso comune sinonimo improprio di colonna musica – si intende la somma di dialoghi, effetti (rumori) e musica.

34. Prodotto da Lux Film nel 1950. Interpretato da Raf Vallone, Lucia Bosè (al debutto), Folco Lulli, Dante Maggio.

35. Cfr. nota 5 del capitolo 1, a p. 12.

arcaiche si scontrano con un processo di incivilimento che mostra le tipiche contraddizioni dell'Italia del dopoguerra: la corsa al profitto con mezzi illeciti, lo sfruttamento dei più deboli ai quali la legge non sembra poter fornire alcuna tutela. Petrassi – il cui rapporto col cinema è sempre stato dei peggiori, per un fraintendimento di fondo che riguarda non solo lui, ma intere generazioni di compositori italiani d'area colta[36] –, forse preoccupato di non scadere in un linguaggio "vernacolare" o nel facile bozzettismo, offre al film una scrittura densa, complessa, spesso imparentata direttamente con i coevi *Concerti per orchestra*, determinando così una frattura e una estraneità non solo stilistica ma psicologica. Detta altrimenti, ben poco di quello che ascoltiamo appartiene alle parole, ai volti, ai paesaggi, alle vicende del film. Mi rendo conto di anticipare temi riguardanti la trattazione del *livello esterno*, ma dal momento che le definizioni di fondo sono state chiarite dirò che il commento di Petrassi appartiene a un *livello esterno* al quadrato, tanto è artificio dichiarato e insensibile al contesto. Naturalmente – chiariamo subito un potenziale, gravissimo equivoco – nessuno pensa che per scrivere la musica di commento per un film come *Non c'è pace tra gli ulivi* si dovessero usare soltanto zampogne, ocarine e fischi alla pecorara. In quanto atto interpretativo l'arte è trasfigurazione, certo, e ogni mezzo le è lecito, ma lo sforzo di epicizzare una materia "bassa", primitiva, non dovrebbe prescindere dal contesto, specie se questo contesto è mostrato attraverso una forma espressiva – apparentemente – realistica come il cinema[37]. Sta di fatto che in questo caso non si verifica il "miracolo" di una drammaturgia filmico-musicale, bensì la manifestazione di due concezioni drammaturgiche distinte, autonome e incomunicabili, in cui la musica di Petrassi non riesce a epicizzare la storia ma soltanto se stessa.

So bene di avere detto una piccola parte di quanto ci sarebbe da dire in proposito – perché evidentemente il "caso" Petrassi può contribuire a fare luce su alcuni problemi di fondo del rapporto musica-cinema – ma devo tornare al nostro tema e posso farlo proprio perché ho collocato l'episodio nel suo contesto. Il momento più efficace, in cui la musica è insostituibile, è quello in cui i carabinieri stanno braccando il pastore Francesco Dominici (Raf Vallone), evaso da un'ingiusta carcerazione. La giovane che gli vuole bene – Lucia (Lucia Bosè) – cerca di raggiungerlo sulla montagna, ma i carabinieri impediscono a chiunque il passaggio. La donna sprona un fisarmonicista e improvvisa così un saltarello in cui coinvolge vecchie e giovani che stanno raccogliendo le olive. Ne viene fuori una danza campestre di tradizione, con Lucia – la Bella – al centro, le altre in circolo – il Coro – e un pastore – la Bestia – che interpreta la figura grottesca del satiro. Dopo avere attirato così l'attenzione della pattuglia di carabinieri, Lucia fugge all'improvviso verso il nascondiglio dell'amato. Noterete l'ambiguità nello sguardo della donna (con poco sforzo interpretativo, perché l'ambiguità è la caratteristica più inquietante di Lucia Bosè), che ballando finge spensieratezza, mentre controlla le reazioni dei carabinieri, per cui l'amplificazione drammatica scaturisce dall'evidente eppure avvincente contrasto tra la

36. L'argomento è stato trattato da Miceli in pubblicazioni diverse, per cui si rimanda al capitolo 8, *Bibliografia essenziale ragionata.*

37. Così dicendo si sfiora un grosso problema di fondo. Noi sappiamo bene che il realismo del cinema è solo apparente, ma non dobbiamo dimenticare che lo spettatore comune vive generalmente l'esperienza filmica in modo meno critico [SM].

festosità dell'episodio musicale e il vero scopo della sua manifestazione. Lo trovo un eccellente modo di utilizzare il *livello interno*.

In questo episodio si potrebbe parlare ancora una volta di asincronismo, ma bisogna fare attenzione. Il concetto di asincronismo – che nasce come sapete da un manifesto, o meglio da una dichiarazione sul film sonoro firmata da Ejzenštejn, Pudovkin e Aleksandrov nel 1928[38] – credo debba riferirsi soprattutto al commento, cioè a una musica di *livello esterno*. In quel caso il contrasto o il "contrappunto" (come si usava definirlo un tempo) fra musica e immagine appare in tutta la sua evidenza poiché è frutto di una manifesta volontà espressiva. Una volontà espressiva che, al contrario, la musica di *livello interno* smorza in virtù del suo valore di appartenenza al film, pur essendo dotata anch'essa – stando all'ultimo esempio visto – di caratteri contrastanti. Quindi possiamo e forse dobbiamo distinguere tra un contrasto voluto e un contrasto subìto. Comunque sono distinzioni che potremo meglio approfondire più avanti, fermo restando che quando parlo di volontà espressiva la intendo implicitamente, di volta in volta dal punto di vista dell'autore o da quello dello spettatore. Agli occhi dello spettatore il *livello interno* riduce l'esposizione dell'artefice, mentre il *livello esterno* la esalta, ma è chiaro che dal punto di vista dell'artefice si tratta di due volontà espressive ugualmente consapevoli e determinate. A qualcuno non sarà sfuggita in questa distinzione la parentela con un fondamentale contributo di Jean Molino, ripreso da Jean-Jacques Nattiez nel contesto della semiologia della musica, in cui si parla di un processo *poietico* e di un processo *estesico*. Nel primo caso ci si occupa delle strategie dell'atto creativo, mentre nel secondo si prendono in considerazione i meccanismi della fruizione[39]. Ecco, sempre semplificando potrei dire che il metodo dei *livelli* privilegia il processo *estesico*, anche se lo osserva dal punto di vista *poietico*.

Livello esterno

Mi pare che il Maestro Morricone ed io abbiamo già avuto occasione di sottolineare l'estraneità e l'artificiosità della musica nel cinema. Ora dovrebbe essere chiaro che da questo giudizio era escluso il *livello interno*, mentre si adatta molto bene al *livello esterno* che è, d'altra parte, il modo più diffuso d'inserire musica in un film. Se ne potrebbe parlare a lungo e, sia pure con qualche limitazione di tempo, lo faremo anche in questa occasione, però vorrei anteporre all'analisi delle caratteristiche del *livello esterno* un brevissimo spezzone tratto da un film di Woody Allen degli anni Settanta, *Bananas*[40]. Non darò alcuna spiegazione in merito, perché tradirei l'intento del regista e lo scopo stesso per il quale ho scelto questo esempio[41].

38. Si rimanda a V. Pudovkin, *La settima arte*, trad. it. di scritti diversi, Editori Riuniti, Roma, 1974, pp. 131-135. Da evitare invece la versione pubblicata in Ejzenštejn, *Forma e tecnica*, cit., pp. 523-524, perché mal tradotta e incompleta.

39. Si tratta in realtà di una tripartizione, per la quale si rimanda a J.-J. Nattiez, *Musicologia generale e semiologia*, a cura di R. Dalmonte, EDT, Torino, 1989, p. 8 sgg. (ed. or. Paris, 1987). In alternativa più concisa si veda dello stesso autore *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Einaudi, Torino, 1987, pp. 3-12.

40. Distribuito in Italia col titolo *Il dittatore dello Stato libero di Bananas*, musica di Marvin Hamlisch, Usa, 1971.

41. Devo questa segnalazione a Sergio Bassetti [SM].

Guardandolo, giustamente ridiamo tutti[42]; io un po' meno, però. E non tanto perché ho rivisto questa scena in occasione di ogni seminario, piuttosto perché mi rendo conto che la saggistica e la didattica non possono competere con la sintesi espressiva, soprattutto se proviene da un regista geniale come Woody Allen, che in questo sketch ha concentrato tutto un lungo discorso su quello che io chiamo il *livello esterno*. Beati gli artisti, perché di essi è la sintesi. Perciò non ne parliamo proprio, perché l'unico modo di rovinare un meccanismo umoristico è quello di spiegarlo. Piuttosto, prendiamo le mosse dal messaggio implicito in questa scenetta tanto assurda quanto esilarante per dire che il *livello esterno* rappresenta una convenzione universalmente accettata e come tale indiscutibile, mentre noi siamo qui proprio per metterla in discussione o, quanto meno, per ragionarci sopra.

Si potrebbe cominciare col dire che il *livello esterno*, artificio per eccellenza, ha un elevatissimo grado di sintomaticità, nel senso che rivela spudoratamente la poetica e le intenzioni del regista (e *di conseguenza* del compositore). Ancora una volta mutuando dalla semiotica della narratività si può parlare di epifania dell'autore, contro la latitanza dell'autore nel *livello interno*. Una determinata scelta musicale – compreso l'uso di musica preesistente, è ovvio – appare come una formulazione estetica (e talvolta etica, Pasolini *docet*) espressa dagli artefici nei confronti dei personaggi e dell'opera stessa; è parte dell'apologo o può assumerne il carico principale, magari con un inevitabile appesantimento didascalico che, nel caso di musica preesistente, è direttamente proporzionale al grado di riconoscibilità della musica utilizzata. Ma in questo caso scatta un altro meccanismo del quale i registi, in genere, sembrano non preoccuparsi: l'uso di una musica universalmente conosciuta, dotata quindi di una solida identità, ha un enorme potere referenziale strettamente legato alla sua collocazione naturale e alla sua fruizione tradizionale, alta o bassa che sia. Portandola *ex abrupto* nel cinema può determinarsi una sorta di grave squilibrio estetico, di sproporzione di immagine fra le due componenti. Soltanto l'asincronismo e la decontestualizzazione spinta, ovvero il corto circuito semantico messo in atto da un maestro come Kubrick, permettono di evitare l'insorgere di questi fenomeni negativi. Pasolini, che ho appena nominato, sembrava invece non preoccuparsi né della proporzione tra riconoscibilità e potenziale didascalico né della sproporzione estetica, poiché affidava a musiche fra le più note un ruolo demiurgico diretto, un preciso giudizio morale.

Nel 1993, grazie al suggerimento di qualcuno che ben conosco[43], ricevetti da Gillo Pontecorvo l'incarico di ideare e condurre un ciclo di incontri sul tema Immagine e Musica alla 50ª Mostra Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia. Ebbi proprio "carta bianca" (senza riferimento al Totò del film *I due*

42. In seguito a una delusione amorosa Fielding Mellish (Woody Allen) si reca in un Paese del Sudamerica e riceve un invito a cena dal governatore. La scena inizia mostrando il protagonista nella sua camera d'albergo, nel momento in cui ha ricevuto tale comunicazione. Fielding si sdraia sul letto e ripete più volte, in estasi, la formula dell'invito «...A cena dal governatore...», mentre un'arpa arpeggia in *crescendo*. Quel *crescendo* distoglie Fielding dalle sue fantasticherie e lo induce a guardarsi intorno incuriosito, alla ricerca della fonte musicale. Il protagonista apre un armadio a muro e vi trova un arpista, che si scusa dicendogli di non riuscire mai a trovare un posto dove studiare. Fine della scena.

43. Allude al fatto che Pontecorvo, pensando di dare l'incarico a Miceli, aveva chiesto consiglio a Morricone.

colonnelli...)[44] e si trattò di un'esperienza molto stimolante oltreché impegnativa. In nove incontri presi in considerazione la musica nel cinema muto (con la collaborazione del pianista Bruno Moretti e del caro amico e collega Hansjörg Pauli), le sincronie e asincronie (con Morricone e Pontecorvo), il pensiero audiovisivo (con i fratelli Taviani), il teatro di prosa in film (con Franco Piersanti), il filmopera (con Riccardo Muti), le metamorfosi filmico-musicali (con Giuliano Montaldo) e le culture alternative (con Sergio Bassetti e Angelo Branduardi). Andò tutto bene, credo di poter dire (malgrado una certa "indisciplina" di Muti, che ignorando la scaletta degli esempi previsti fece impazzire i proiezionisti), ad eccezione di un episodio di contestazione proveniente da un critico cinematografico di cui non ricordo il nome – e non è diplomazia – che non gradì le mie osservazioni sull'uso della musica preesistente nel cinema di Pasolini, dichiarandolo in modo molto vivace.

Adesso spero abbiate capito la ragione della divagazione. Mi è servita per una constatazione di fondo utile anche al nostro lavoro. Il rispetto e l'ammirazione per un grande artista – sentimenti che nutro ovviamente per il Pasolini poeta, ai quali aggiungo la profonda gratitudine per una lezione per me fondamentale proveniente dalla lettura e rilettura delle *Lettere luterane*[45] – non devono escludere la possibilità di un esercizio critico legittimato dall'analisi. Così facendo, se ne ricavo degli aspetti irrisolti, o contraddittori, o inadeguati alle qualità di fondo dell'artefice, compio un'azione quasi sicuramente ininfluente sul giudizio globale esercitato comunemente nei suoi confronti (motivato o frutto di conformismo che sia), ma utile in sede didattica. Perciò non credo di affermare niente di sconvolgente se dico che la grande lucidità pasoliniana esercitata nella saggistica, nella narrativa e anche nel cinema non mi pare trovi riscontro nell'uso delle musiche preesistenti, non tanto e non solo per certi tagli brutali a cui le sottoponeva e che un orecchio un po' allenato non può non avvertire come gravi amputazioni a un discorso musicale in atto (pensate al trattamento riservato a Bach in *Accattone*)[46], bensì per quelle sproporzioni di cui ho detto all'inizio del discorso.

Sono consapevole di suscitare scandalo, ma sono anche convinto di quello che sostengo dopo lunga meditazione. La musica nel cinema di Pasolini, almeno nella prima fase, da *Accattone* a *Il Vangelo secondo Matteo*[47], è sintomatica di un grado di fruizione che, malgrado gli sforzi, non posso che definire *naïf*, specchio di una

---

44. Regia di Steno (Stefano Vanzina), prodotto nel 1962 e interpretato, oltre che da Totò, da Walter Pidgeon e Nino Taranto. Quanto all'allusione, il compito della curatrice deve limitarsi qui a suggerire la visione del film, segnatamente all'episodio in cui il colonnello italiano (Totò) si ribella all'ufficiale tedesco, il quale lo minaccia ripetutamente ricordandogli di avere "carta bianca".

45. Scritti pubblicati da Pasolini sul «Corriere della Sera» e sul «Mondo» nell'ultimo anno di vita, secondo un progetto pedagogico modificato in corso d'opera e rimasto incompiuto, pubblicato postumo da Einaudi, Torino, 1976.

46. Segna l'esordio di Pasolini nel cinema. Di Bach sono presenti frammenti dalla *Cantata* BWV 106, dalla *Passione secondo Matteo* BWV 244, dai *Concerti Brandeburghesi* n. 1, BWV 1046 e n. 2, BWV 1047. Per un approfondimento si vedano S. Bassetti e R. Calabretto in capitolo 8, *Bibliografia essenziale ragionata*.

47. Il film è del 1964. Sono presenti, fra gli altri, brani di J. S. Bach dalla *Passione secondo Matteo* BWV 244, dalla *Messa* in Si min. BWV 232, dal *Concerto* in Mi magg. BWV 1042 e dal *Concerto* in Re min. BWV 1060; di Mozart dalla *Maurerische Trauermusik* K 477; di Prokof'ev dalla *Cantata* op. 78 ricavata dal film *Aleksandr Nevskij*. Per una elencazione completa e dettagliata cfr. R. Calabretto, *Pasolini e la musica*, Cinemazero, Pordenone, 1999.

assimilazione consolatoria del tutto comune, per la quale voglio citare un pensiero di Gillo Dorfles che recita: «...perché non dovremmo ammettere l'eventualità di una fruizione *Kitsch* nel settore d'una determinata arte da parte di un genio – anche grandissimo – d'un'altra arte?»[48]. Ecco, io credo molto in questa eventualità, ma vorrei sottolineare che si parla di *fruizione*. Nell'uso di musica preesistente di *livello esterno* il tallone d'Achille di molti registi, Pasolini compreso, consiste, a mio parere, proprio nel voler portare nella propria opera cinematografica – quindi in un contesto in cui i mezzi espressivi dovrebbero essere tutti controllati e trasfigurati – musiche con le quali essi hanno intrattenuto da sempre un rapporto privato, intimo e profondo, ma di mera *fruizione* dominata dall'empatia, quindi privo di lucidità. D'altra parte – e tornando alle amputazioni di Bach – se di fronte a un letterato recito con garbo e precisione una celebre poesia ma la tronco sul più bello, magari a metà di un *enjambement*

> Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
> e questa siepe che da tanta parte[49]

suscito giustamente la sua irritazione, così come la mia è suscitata da una brutale interruzione di un *discorso* musicale. Il fatto è che sono in molti (in troppi) a fruire della musica come se si trattasse di un dono caduto dal cielo per bontà divina e di cui è possibile cibarsi a bocconcini, secondo la necessità del momento. Per queste esigenze c'è la musica leggera; è fatta apposta per essere fruita a piccole dosi digeribilissime.

Detto questo, il Maestro Morricone e io ci eravamo riservati di leggere un breve scritto di Pasolini sulla musica nel cinema, oltre tutto di non facile reperibilità, in cui i diversi spessori – del poeta, del saggista, del regista – mirabilmente s'intrecciano. Lo avremmo fatto a conclusione del mio discorso sui *livelli* e non per integrarli, ma per dare una ennesima dimostrazione di come l'intuizione folgorante di un grande autore può superare talvolta, con un colpo d'ala, le teorizzazioni (lo abbiamo già detto poco fa per Woody Allen, sebbene con spirito diverso). Ne anticipo la lettura per "compensare" il ragionamento appena fatto e – ammesso che sia stato convincente – per non dare un'interpretazione soltanto negativa del rapporto tra la musica e il cinema in Pasolini.

> La musica di un film può anche essere pensata prima che il film venga girato (così come se ne pensano i volti dei personaggi, le inquadrature, certi attacchi di montaggio, ecc.): ma è solo nel momento in cui viene materialmente applicata alla pellicola, che essa nasce in quanto musica del film. Perché? Perché l'incontro e eventuale amalgama tra musica e immagine ha caratteri essenzialmente poetici, cioè empirici.
>
> Ho detto che la musica si "applica" al film: è vero, in moviola l'operazione che si compie è questa. Ma l'"applicazione" può essere fatta in vari modi, secondo varie funzioni.

48. Tratto da G. Dorfles, *Nuovi riti, nuovi miti*, Einaudi, Torino, 1965, p. 176 sg. Miceli aveva già fatto ricorso alla stessa citazione a proposito di Fellini in *La musica nel film*, cit., ora in Id., *Musica e cinema nella cultura*, cit. pp. 432-433.

49. Si tratta naturalmente de *L'infinito* di Leopardi, portatore di una serie di *enjambements*: «...dell'ultimo orizzonte il guardo esclude,/Ma sedendo e mirando, interminati/spazi di là da quella, e sovrumani/silenzi, e profondissima quiete...».

> La funzione principale è generalmente quella di rendere esplicito, chiaro, fisicamente presente il tema o il filo conduttore del film. Questo tema o filo conduttore può essere di tipo concettuale o di tipo sentimentale. Ma per la musica ciò è indifferente: e un motivo musicale ha la stessa forza patetica sia applicato a un tema concettuale che a un tema sentimentale. Anzi, la sua vera funzione è forse quella di concettualizzare i sentimenti (sintetizzandoli in un motivo) e di sentimentalizzare i concetti. La sua è quindi una funzione ambigua (che solo nell'atto concreto si rivela, e viene decisa): tale ambiguità della funzione della musica è dovuta al fatto che essa è didascalica e emotiva, contemporaneamente.
>
> Ciò che essa aggiunge alle immagini, o meglio, la trasformazione che essa opera sulle immagini, resta un fatto misterioso, e difficilmente definibile.
>
> Io posso dire empiricamente che ci sono due modi per "applicare" la musica alla sequenza visiva, e quindi di darle "altri" valori.
>
> C'è "un'applicazione orizzontale" e "un'applicazione verticale". L'applicazione orizzontale si ha in superficie, lungo le immagini che scorrono: è dunque una linearità e una successività che si applica a un'altra linearità e successività. In questo caso i "valori" aggiunti sono valori ritmici e danno una evidenza nuova, incalcolabile, stranamente espressiva, ai valori ritmici muti delle immagini montate.
>
> L'applicazione verticale (che tecnicamente avviene allo stesso modo), pur seguendo anch'essa, secondo linearità e successività, le immagini, in realtà ha la sua fonte altrove che nel principio; essa ha la sua fonte nella profondità. Quindi più che sul ritmo viene ad agire sul senso stesso.
>
> I valori che essa aggiunge ai valori ritmici del montaggio sono in realtà indefinibili, perché essi trascendono il cinema, e riconducono il cinema alla realtà, dove la fonte dei suoni ha appunto una profondità reale, e non illusoria come nello schermo. In altre parole: le immagini cinematografiche, riprese dalla realtà, e dunque identiche alla realtà, nel momento in cui vengono impresse su pellicola e proiettate su uno schermo, perdono la profondità reale, e ne assumono una illusoria, analoga a quella che in pittura si chiama prospettiva, benché infinitamente più perfetta.
>
> Il cinema è piatto, e la profondità in cui si perde, per esempio, una strada verso l'orizzonte, è illusoria. Più poetico è il film, più questa illusione è perfetta. La sua poesia consiste nel dare allo spettatore l'impressione di essere dentro le cose, in una profondità reale e non piatta (cioè illustrativa). La fonte musicale – che non è individuabile sullo schermo e nasce da un "altrove" fisico per sua natura "profondo" – sfonda le immagini piatte, o illusoriamente profonde, dello schermo, aprendole sulle profondità confuse e senza confini della vita.

Come vedete si può essere dissenzienti convinti e consenzienti ammirati nei confronti dello stesso personaggio; non c'è contraddizione. Sono piuttosto gli schieramenti dogmatici da temere, il conformismo... Proprio Pasolini ci ha lasciato una grande lezione in tal senso, molto scomoda e attualissima. Accendete la televisione, seguite (se vi riesce) un *Talk Show*... quei teatrini di vanità, di ipocrisie, di cinismo, di garantismo ostentato, di progressismo di facciata... Sono tutte cose che Pasolini aveva stigmatizzato già nei primi dibattiti televisivi degli anni Sessanta, che *Blob*[50] ha mandato in onda di recente e che naturalmente ho registrato per il mio archivio. Al di là di tutto questo, mi tocca in particolare il punto in cui Pasolini scrive di una concettualizzazione dei sentimenti e di una sentimentalizzazione dei concetti. Mi consola, perché ci trovo delle analogie con quanto

50. Nota trasmissione televisiva notturna di Rai Tre, a cura di Enrico Ghezzi e Marco Giusti.

scrivevo molti anni fa – più di venti ormai – sui processi di formalizzazione dei valori semantici e di semantizzazione dei valori formali della musica nel film, senza conoscere questo scritto. Poi, se volete, il concetto di applicazione orizzontale e di applicazione verticale può trovare dei riscontri in alcune cose che abbiamo detto finora, però non mi pare il caso di compitare su una intuizione così profonda e sintetica, perciò lascio a voi trovare gli eventuali punti di contatto. Vuoi aggiungere qualcosa, Ennio?

E.M. Ci sarebbe da dire moltissimo... Intanto una spiegazione sull'origine di questo scritto. Usciva per la RCA una serie di dischi (cinque miei e cinque di Bruno Nicolai: *Musiche per l'immagine e l'immaginazione*, musiche composte prima di essere applicate all'immagine, ma l'immagine non c'era)[51] e chiesi a cinque registi di scrivere una loro idea sulla musica del cinema. Ricevetti contributi diversi per lunghezza e per impegno. Petri fu veramente spiritoso, Leone anche, in un'altra maniera. Poi c'erano Montaldo e Pontecorvo; erano tutti interessanti, ma quello di Pasolini era e resta una cosa a parte. Perché è anche poesia. Ma una cosa che Pasolini non ha scritto, che dà per implicito ma che forse bisogna ribadire, è la ragione per la quale la musica e il cinema vanno così d'accordo. È la temporalità che è in comune alle due arti. Ecco, questo lui lo sottintende, specialmente all'inizio, però non lo dice esplicitamente[52]. Comunque è un grande contributo che mi sorprende ogni volta che lo ascolto.

S.M. Anche se avete capito che l'uso della musica preesistente non si esaurisce in queste considerazioni, riprendiamo il filo del discorso sul *livello esterno*. D'altra parte, siccome questo è un seminario sul comporre per il cinema, certi aspetti dobbiamo necessariamente sacrificarli, anche se sono convinto che il capire perché una musica preesistente dia alla scena filmica un certo particolare carattere può aiutare anche il compositore nel suo lavoro. Non a caso i primi tre esempi che ho preparato si basano proprio su una musica che non è stata scritta per un film, ma è come se lo fosse. Il primo è *The Elephant Man* di David Lynch[53], del 1980, di cui propongo il finale e i titoli di coda. Nel 1986 Oliver Stone gira *Platoon*[54], del quale ci interessano i titoli di testa, e al 1992 risale *L'olio di Lorenzo* di George Miller[55], che chiamo in causa per una sequenza della prima parte. Inutile dire che si tratta di tre pellicole molto diverse fra loro, per soggetto e per stile di regia, ma c'è un elemento che le accomuna, la presenza di una stessa musica a cui hanno fatto ricorso tutti e tre i registi nei punti-chiave. Si tratta dell'*Adagio per Archi* del compositore statunitense Samuel Barber[56]. Recuperando il discorso che ho fatto poco fa sull'invadenza e sullo squilibrio determinato dall'uso di una musica preesistente ben nota, qui le cose cambiano, e non poco, perché credo che questo *Adagio* non sia troppo conosciuto,

51. *Dimensioni sonore 1 - Musiche per l'immagine e l'immaginazione*, RCA SP 10036. Qui già citato per l'utilizzo di un brano da parte di Miceli, cfr. capitolo 2, *L'analisi audiovisiva. Parte prima*. Il testo di Pasolini è stato poi riprodotto in A. Bertini, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Bulzoni, Roma, 1979 e più di recente in Calabretto, *Pasolini e la musica*, cit.

52. Il pensiero di Morricone è sviluppato in Appendice 1.

53. Produzione GB, musiche originali di John Morris, con Anthony Hopkins, Anne Bancroft, John Hurt.

54. Produzione Usa, musiche originali di Georges Delerue, con Charlie Sheen, Willem Dafoe, Tom Berenger.

55. *Lorenzo's Oil*, produzione Usa, con Nick Nolte e Susan Sarandon. Miceli deve questa segnalazione a Sergio Bassetti.

56. Trascrizione dal *Quartetto* Op. 11 del 1936.

almeno in Italia (malgrado Arturo Toscanini lo avesse "adottato" rendendogli un grande servizio), e se lo è si tratta di una conoscenza riferita quasi esclusivamente all'ambiente musicale, mentre a noi interessano le reazioni del comune spettatore cinematografico e prim'ancora quelle del regista. Evidentemente era noto a Lynch, a Stone e a Miller che non hanno esitato ad usarlo nel loro film (e chissà se Stone sapeva di Lynch e se Miller sapeva di Lynch e di Stone...), con l'enorme vantaggio di un potere referenziale piuttosto ridotto, almeno per le platee europee, ma penso anche americane, perché Barber non è Gershwin o Bernstein. Resta da capire il perché della scelta, sulla quale possiamo avanzare soltanto qualche ipotesi.

Cominciamo da *The Elephant Man*. Ricordate tutti il carattere del film: il bianco e nero, l'effetto *flou*[57], la voce *off*... La storia è patetica e i mezzi per narrarla mirano a una immersione totale rifacendosi a tutti gli stereotipi del genere, sebbene il discorso di fondo sia invece contro corrente, poiché ci mette dalla parte del "mostro". La scena è quella finale in cui John Merrick (John Hurt) muore, dopo avere incontrato il medico (Anthony Hopkins), che molto ha fatto per lui, e dopo avere osservato gli oggetti più significativi e i ritratti delle persone care che si trovano nella sua camera. È un commiato senza traumi, consapevole e liberatorio. Qui si ascolta la versione originale dell'*Adagio*, con buon risalto e con una certa ampiezza espositiva.

Il film di Stone ha la particolarità di fare ricorso a sola musica di *livello interno*, ad eccezione dei titoli di testa e di coda in cui si trova l'*Adagio* (elaborato da Delerue). Sottoposta alla scena dello sbarco delle nuove reclute in Vietnam, la musica combatte con gli effetti – rumori di elicotteri, urla, richiami, commenti *off* – e perde il confronto, anzi soccombe a tratti, ma ritengo sia una scelta voluta di missaggio, perché *Platoon* ha l'ambizione di epicizzare una realtà storica (con una scoperta componente autobiografica) in cui il documento prevalga sull'invenzione. La conferma è proprio nell'assenza di altre musiche di *livello esterno* nel corso del film. Il rigore di cui ho già parlato illustrando il *livello interno* è qui applicato radicalmente, per cui l'unico artificio dichiarato è nella cornice del film – titoli di testa e di coda, quindi un po' fuori e un po' dentro la storia – in cui l'autore si manifesta, esce allo scoperto.

L'olio di Lorenzo, infine, tratta di un fatto realmente avvenuto. I genitori di un bambino a cui viene diagnosticata una rara malattia che colpisce i centri nervosi non si rassegnano e, pur non essendo medici, tanto lottano, studiano e si documentano da scoprire un composto chimico in grado di arrestare il decorso mortale. Il film fa ampio uso di musiche preesistenti, le più diverse, ma resta il fatto che proprio nella scena in cui i genitori di Lorenzo hanno appreso la terribile diagnosi entra l'*Adagio* di Barber, trascritto qui per coro. Che il film sia molto patetico va da sé (anche se manca un po' di efficacia per l'incertezza del tono, sospeso tra il resoconto oggettivo e la narrazione partecipe).

L'elemento che accomuna questi tre film è la *pietas*, un giudizio etico anticipato in *Platoon*, dove la ripresa sul finale dello stesso *Adagio* sancisce a posteriori il carattere di prolessi nei titoli di testa, mentre è più convenzionale negli altri due perché coincide con i momenti di massimo patetismo, proprio nel cuore della narrazione (sebbene ciò coincida in *The Elephant Man* con la fine del film). Personalmente trovo

57. Filtro ottico, o gelatina, che ammorbidisce i contorni e attenua i contrasti.

più elegante la soluzione di Stone, ma non è questo il punto. In casi del genere molti registi avrebbero fatto ricorso a Bach senza preoccuparsi della riconoscibilità, del pesante potere referenziale e di una connotazione spirituale in senso inevitabilmente religioso, addirittura liturgico o paraliturgico, mentre con Barber tutto questo non si verifica. Il suo *Adagio* è portatore di una sorta di spiritualità laica e di una caratterizzazione stilistica più attuale, seppure attenta ai valori della tradizione ottocentesca. Il fraseggio è cauto, con quella sua progressione/regressione per grado congiunto che non afferma spudoratamente un tema, pur avendo valore di costruzione tematica.



Esempio musicale 13 - *Adagio per archi*

Il tema c'è ma non si impone. Si dilata in lunghe fasce accordali sulle quali progredisce, ma non ha fretta di raggiungere il climax e in fin dei conti è una musica che rimanda soltanto a se stessa. Paradossalmente, è una musica per film ideale. Come potete bene immaginare dopo tutto quello che ho detto, mi imbarazzano le scelte musicali di Luchino Visconti (penso ad esempio all'*Adagietto* di Mahler in *Morte a Venezia*, malgrado la giustificazione data dall'identificazione viscontiana tra Gustav von Aschenbach e Gustav Mahler)[58], perché funzionano, anche troppo, ma ignorano tranquillamente tutti i precedenti e presuppongono – questo è ciò che mi disturba di più – uno spettatore vergine, senza memoria storica, senza coscienza estetica. Non so se essere registi cinematografici implichi necessariamente un potente egocentrismo, ma a giudicare dalle procedure e dai risultati si direbbe di sì. Tutto sembra essere a loro disposizione: musica, pittura, teatro, letteratura sono come oggetti privi d'identità storicizzata, dei quali possono fare l'uso più confacente alle loro necessità; oggetti disponibili come in un immenso supermercato che fa le svendite di fine stagione. Per un Kubrick che regge all'impatto ci sono molti, troppi presuntuosi (o ingenui).

E.M. Su questo argomento avrei da raccontare una mia esperienza. Ero giovanissimo, ero uscito da poco dal Conservatorio e cercavo lavoro, come tanti altri compositori miei colleghi. Andai a fare un esame all'Accademia di Danza tenuta allora dalla signora Ruskaya (io non sono un gran pianista, ma quello che bisognava suonare per far danzare le ragazzine erano proprio delle sciocchezze), ma prim'ancora di suonare ebbi un colloquio. Lei mi raccontò che in uno spettacolo aveva fatto due coreografie completamente diverse, con costumi diversi, scenografie diverse; nella prima coreografia la musica era la *Ciaccona* di Bach, nella seconda la musica... era la *Ciaccona* di Bach. E mi disse: «La gente non si è accorta che la musica era la stessa». Era incredibile tanta indifferenza e tanto cinismo... Non feci neanche l'esame.

S.M. Torniamo al *livello esterno*. Pur nella loro diversità, gli esempi di cui ci siamo appena occupati mostravano un meccanismo di sostanziale concordanza tra clima della narrazione e caratteri della musica, mentre abbiamo già accennato al fatto che l'uso (e l'abuso, data l'efficacia) dell'asincronismo può giocare sul dualismo

58. Il film è del 1971. Si tratta del IV movimento dalla *Sinfonia* n. 5. Per altre notizie sulle scelte musicali di Visconti in questo film si veda L. Miccichè (a cura di), *Morte a Venezia di Luchino Visconti*, Cappelli, Bologna, 1971, p. 74 sgg.

analogia/contrasto, concordanza/discordanza, contestualizzazione/decontestualizzazione. In esso l'epifania dell'autore è al massimo grado perché implica un atteggiamento ermeneutico scoperto, inducendo lo spettatore ad assumere una posizione analoga, riflessiva o quanto meno interrogativa. Tutto ciò discende da Brecht, dai ben noti concetti di teatro epico e di straniamento, in cui si possono ricavare alcune analogie con gli scritti teorici di Ejzenštejn[59], ma è chiaro che l'asincronismo non è una trovata occasionale che un regista cinematografico adotta per un capriccio, trattandosi invece del sintomo di una precisa concezione. Nelle lezioni di storia della musica, per quel poco che mi è consentito di soffermarmi sui contributi filosofici ed estetici dell'antica Grecia, c'è un punto che si rivela sempre divertente. Dopo avere spiegato i principi che presiedono alle categorie dell'apollineo e del dionisiaco, un po' per verifica e un po' per alleggerire la pressione, suggerisco agli allievi di applicarle all'attualità, non solo musicale. Coppi e Bartali, ad esempio: chi dei due è apollineo e chi dionisiaco?... Mi pare chiaro... La divagazione mi è servita per dire che potremmo fare un altro tipo di verifica, cercando di stabilire quali sono i registi tendenzialmente "sincronici" e quali quelli "asincronici". Sembra un gioco, ma non lo è perché – traducendo – è come se chiedessi: quali sono i registi che vogliono uno spettatore passivo e quali quelli che lo vogliono attivo?

Kubrick è l'asincronico per eccellenza (o il sincronismo solo apparente); Visconti è proprio all'opposto e basterebbero questi due nomi per riflettere su un altro punto: nel cinema il linguaggio non sempre riflette l'ideologia (questo sarebbe un argomento per un lunghissimo seminario...). Ad esempio, tra Visconti e Zeffirelli c'è un abisso ideologico – ufficialmente di Sinistra il primo, presumibilmente di Destra il secondo[60] ma certe soluzioni sono simili, a partire da quelle musicali, e soprattutto è simile il loro modo di porsi nei confronti dello spettatore[61]. Tutto questo mi è servito per dire che l'asincronismo non è una tecnica neutra, ma implica scelte di fondo di cui anche il compositore deve essere consapevole. Nella infinita gamma delle soluzioni appartenenti al *livello esterno* ho scelto un ultimo esempio che ha caratteristiche tutte particolari. Adesso analizzeremo un episodio tratto dall'*Enrico V* nella versione di Kenneth Branagh, protagonista e regista, del 1989. Però prima di trattare del film vorrei esaminare un frammento solo sonoro[62] perché possiate concentrarvi sulle caratteristiche esclusivamente musicali. Il compositore, per chi non lo sapesse, è Patrick Doyle e l'orchestrazione – sempre importante, ma qui in modo particolare – è di Lawrence Ashmore, mentre l'orchestra[63] ha un direttore d'eccezione: Simon Rattle.

Ecco una musica che definirei di basso profilo melodico, o tematico, se volete (non sono sinonimi, certo, ci si deve intendere di volta in volta; in questo caso si dovrebbe dire "melodico" e fra poco si capirà perché), ma di grande intensità comunicativa nonostante la parsimonia dei mezzi. Il brano promette uno sviluppo che poi non c'è, eppure progredisce. Purtroppo non ho la partitura originale, quindi devo un

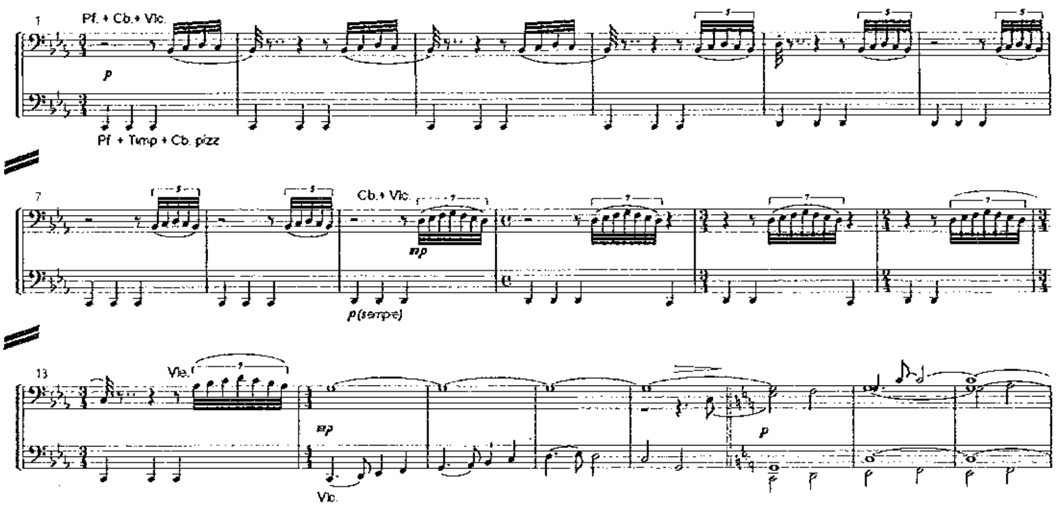
---

59. Cfr. il capitolo *Asincronismo e straniamento* in Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit., pp. 203-215.
60. "Sinistra" e "Destra" sono ovviamente definizioni soggette a evoluzione storica. In questo caso mi riferisco al loro significato relativamente al periodo dal dopoguerra agli anni Settanta [SM].
61. Il fatto che Zeffirelli sia stato allievo di Visconti non sposta i termini del ragionamento, al contrario li rafforza [SM].
62. Nel CD EMI CDC 7499192 corrisponde alla traccia 10: *St Crispin's Day - The Battle of Agincourt.*
63. City of Birmingham Symphony Orchestra.

po' azzardare su certe attribuzioni strumentali. Dopo una pulsazione percussiva e la contrazione di frammenti micro-tematici affidati a violoncelli e contrabbassi con pianoforte, Doyle manda avanti la struttura armonica (ciò che sta "sotto" una melodia, una melodia che però ancora non conosciamo, oppure che in questo momento è stata nascosta: tipico procedimento del tema con variazioni). L'ultima contrazione tematica risolve su un pedale di Dominante, sul quale si consolida un moto ascendente dei violoncelli. Segue senza soluzione di continuità un movimento armonico di tutte le sezioni degli archi scandito sul ritmo, un po' come in un corale, e a questo punto è tutto pronto per l'esposizione dell'inciso tematico principale (corno inglese), caratterizzato anch'esso, nella ripetizione, da un moto ascendente che si chiude su una concatenazione di arpeggi enfatici ripetuti sei volte. Dopo tre riprese dell'inciso, variate nell'organico, c'è un ponte in Mi (corni, poi tromboni, quindi trombe) così strettamente imparentato col materiale tematico principale che si potrebbe anche interpretare come una risposta a cui segue una ripresa del modello. Stavolta l'inciso è affidato ai violini in registro progressivamente acuto e con un contrappunto leggero dei fiati (primo espisodio contrappuntistico del pezzo, si noti bene) che sfocia nel pieno orchestrale (più *f*). La struttura fin qui descritta viene poi ripresa da capo, con attribuzioni strumentali diverse, ma stavolta la progressione armonica d'esordio (quella "vuota", senza melodia) è per noi molto più eloquente, perché sappiamo cosa ci sarà sopra, tanto che la cantiamo dentro di noi e l'attendiamo con ansia. Schematizzando, possiamo ricavare 5 parti:

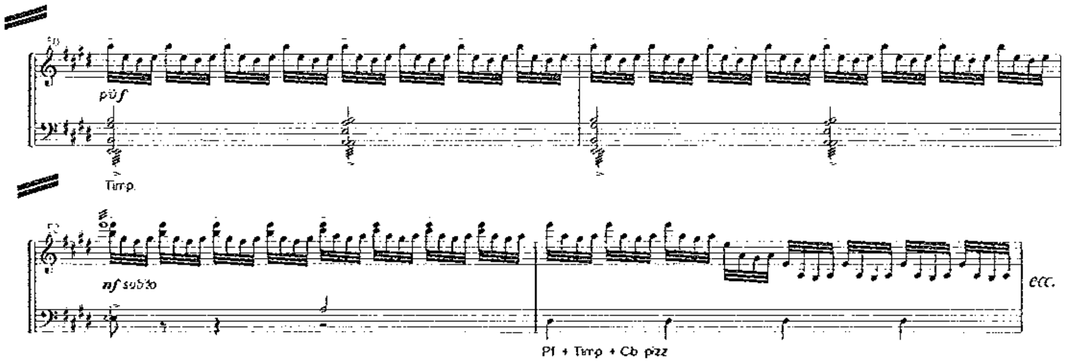
1. figurazioni percussive - pulsazioni
2. progressioni armoniche (in forma di corale)
3. inciso melodico ripetuto e variato
4. ponte (o risposta)
5. ripresa da 1 (variata strumentalmente) - eccetera.

Eccone una riduzione, che come ripeto ho ricavato dall'ascolto e potrebbe non riflettere esattamente l'originale.



Esempio musicale 14 - Profezia da *Henry V*


Vle.+Crn. in G
Crn. Ingl.
+ Vle.
+ Vl
+ Arpa
Crn. Ingl.
+ Vle.
Tbn.
- Arpa
Tr.
Crn. Ingl
cresc.
Vl
cresc.
Tr con sord
Tr senza sord
cresc. molto
Vl
cresc. molto



Il pezzo non si conclude qui, ma quanto detto può bastare allo scopo. Considerate grosso modo le caratteristiche musicali, veniamo al film. La sequenza cui si riferisce questa musica è di notevole lunghezza, quindi perché non scrivere una bella forma chiusa dalla netta caratterizzazione melodica, oppure una forma strofica tipo AB-AB-CB, o addirittura un tema con tanto di breve sviluppo? Semplicemente perché questo procedimento avrebbe portato la componente musicale in primo piano (non parlo di missaggio, bensì di eloquenza e di complessità discorsiva), mentre il protagonista, in questo film, è, deve essere, il testo di Shakespeare.

Poco fa ho accennato a un piccolo problema di definizione. Ho parlato di basso profilo tematico, o melodico, optando per il secondo. Ora devo chiarire il motivo e l'opportunità della distinzione. In ambito cinematografico il tematismo propriamente detto comporta un discorso molto rischioso – o per meglio dire una utopia – semplicemente perché di solito non c'è spazio per lo sviluppo. Non vorrei apparire accademico, ma se dico "tema" devo considerare uno sviluppo successivo, che se non sarà di tipo sonatistico dovrà riferirsi quanto meno a delle variazioni. Perciò per convenzione diciamo «Tema di Lara», «Tema della gelosia», «Tema del deserto» mentre dovremmo dire «Motivo di Lara», «Motivo della gelosia», «Motivo del deserto». Forse si rischierebbe così dicendo di scimmiottare il *Leitmotiv* wagneriano, ma considerando l'analogia di certe funzioni non saremmo poi lontani dal vero. E d'altra parte, se risalite alle più lontane esperienze scolastiche extra-musicali, il tema che davano a scuola implicava uno svolgimento (alias sviluppo) più o meno fantasioso, più o meno ampio, più o meno riuscito. Tema: *Cosa voglio fare da grande?* Svolgimento... E qui ciascuno si cimentava secondo le proprie capacità. Nella musica per film, invece, succede pressappoco questo:

> Tema: Cosa voglio fare da grande?
> Svolgimento:
>
> Cosa voglio fare da grande?
> Cosa voglio fare da grande?
> Cosa voglio fare da grande?
>
> Eccetera, secondo la durata della scena.
> Nel migliore dei casi lo "svolgimento" diventa:
>
> Cosa voglio fare da grande?
> Da grande cosa voglio fare?
> Voglio fare cosa, da grande?
>
> I più abili e coraggiosi arrivano a qualcosa del genere:
>
> ...Voglio... Fare... Grande...
> (Cosa... Cosa... Cosa...)
> ...Grande... Fare... Voglio...

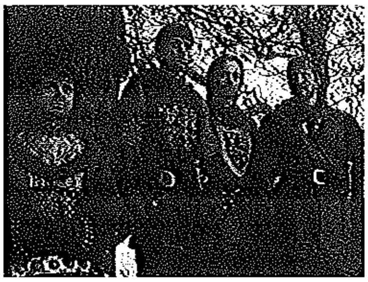
Soltanto Prokof'ev e pochi altri, in *situazioni molto particolari e quasi irripetibili*, ci hanno finalmente detto che cosa *avrebbero voluto fare da grandi*, ma pur essendo indispensabile conoscerli e studiarli, non hanno molto da insegnare a un compositore che lavori *oggi* nel cinema, proprio perché, paradossalmente, non hanno scritto ciò che s'intende di norma per musica per film in un contesto normalmente produttivo. La lezione che ci hanno lasciato – una lezione grandissima, sia chiaro – ha sempre molto da insegnarci sul piano della interazione audiovisiva, dei meccanismi drammaturgici, più che sulla scrittura in sé. Oggi, infatti, si lavora per sintesi e questo ci riporta a un altro concetto molto interessante a cui il Maestro Morricone ha fatto riferimento in circostanze diverse e sul quale sono certo che tornerà ancora: l'economia dei materiali. Partire non tanto da un tema, piuttosto da un frammento, da una cellula, e avere la capacità di elaborarla, di trasformarla quel tanto che basta per ripresentarla sotto altra veste in un contesto diverso. In questo senso potrebbe venire in aiuto il concetto schönberghiano di *Grundgestalt*[64].

Tornando a Doyle, questa musica non solo non è propriamente tematica ma è perfino di basso profilo melodico, quindi non possiamo parlare neppure di «Motivo di qualche cosa», poiché deve continuamente fare i conti – e li fa benissimo – con gli eventi e con i dialoghi, in questo caso con il monologo, ovvero con la profezia di re Enrico. In ultima analisi, il pezzo non ha una caratterizzazione melodica tale da rappresentare un oggetto compiuto, cantabile in quanto tale; progredisce e non poco, evitando però che il processo di crescita implichi una complicazione formale colpevole di distogliere lo spettatore dal testo (ricordo che nella maggior parte dei casi il cinema shakespeariano è pur sempre una sorta di teatro filmato). Vorrei fare notare infine le relazioni musica/testo: il monologo di re Enrico comporta a suo modo un "crescendo" di esaltazione. La musica lo sostiene e s'inserisce con leggeri picchi motivici e dinamici "sotto" il testo e nelle sue pause. Lo so, vi parrà retorica, ma è come una brezza dapprima discreta che a folate sempre più intense "gonfia" l'animo di re Enrico e dei suoi. Notate bene: la parsimonia dei mezzi compositivi, la loro scansione in rapporto al testo – in senso starei per dire "contrappuntistico" (ecco perché non c'è molto contrappunto in partitura) – e il sapiente missaggio determinano un'unità di rara efficacia, tanto che mi sentirei di definire l'episodio come un esempio eccellente di melologo, ma potete rileggerlo più semplicemente come un ottimo esempio di *livello esterno* e di uso dei sincroni impliciti ed espliciti. La trascrizione musicale comincia dal dialogo che segue, ricavato dalla colonna sonora. L'inizio dell'intervento di re Enrico coincide con la battuta 14. Altre coincidenze sono indicate nel corso del monologo, ma si tenga presente che alla crescente dinamica musicale (in tutti i sensi) si accompagna una dinamica figurativa rappresentata da un carrello meccanico a seguire, da sinistra verso destra, che accompagna re Enrico e i suoi, con alcune soste e tagli di montaggio che ci avvicinano progressivamente alla sua figura[65].

---

64. Conosciuto anche come *Basic shape*. Per una chiara spiegazione si veda D. Epstein, *Al di là di Orfeo. Studi sulla struttura musicale*, a cura di M. De Natale, Ricordi, Milano, 1988 (ed. or. Cambridge, Mass., 1979).

65. Qui e altrove i fotogrammi prescelti rappresentano una sintesi delle inquadrature (c e cc) che costituiscono la sequenza [SM].



[Incipit frammento musicale]
GLOUCESTER
Dov'è il Re?
BEDFORD
È andato a osservare il loro schieramento.



WESTMORELAND
I loro combattenti saranno almeno sessantamila.
EXETER
Cinque contro uno. E inoltre, loro sono tutti freschi.
SALISBURY
È una lotta impari.
WESTMORELAND
Oh, se avessimo qui con noi almeno diecimila di quegli inglesi che in patria oggi se ne stanno sfaccendati.

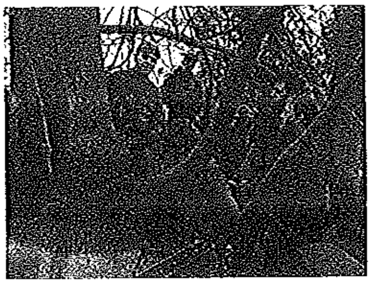


[batt. 14]:
RE ENRICO
Chi è mai che desidera questo?

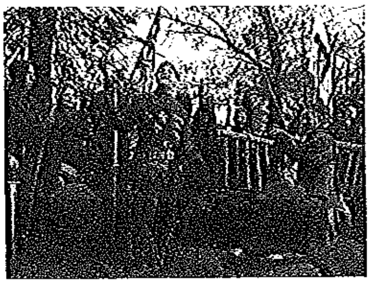


Mio cugino Westmoreland?...
No, mio caro cugino. Se è destino che si muoia,
siamo già in numero più che sufficiente.
E se viviamo, meno siamo e più grande sarà la nostra parte di gloria.
In nome di Dio, ti prego, non desiderare un solo uomo di più.

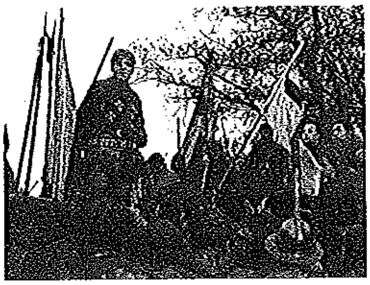




Anzi, fai pure proclamare a tutto l'esercito che
chi non si sente l'animo di battersi oggi, se ne vada a casa.
Gli daremo il lasciapassare e gli metteremo anche in borsa i denari per il viaggio.
Non vorremmo morire in compagnia di alcuno
che temesse di esserci compagno nella morte.



[batt. 26]:
Oggi è la festa dei Santi Crispino e Crispiano.
Colui che sopravviverà quest'oggi e tornerà a casa
si leverà sulle punte sentendo nominare questo giorno
e si farà più alto al nome di Crispiano.
Chi vivrà questa giornata e arriverà alla vecchiaia,
ogni anno alla vigilia festeggerà dicendo:



«Domani è San Crispino».
Poi farà vedere a tutti le sue cicatrici e dirà:
«Queste ferite le ho ricevute il giorno di San Crispino».



[batt. 36-37]:
Da vecchi si dimentica e come gli altri
egli dimenticherà tutto il resto,
ma ricorderà con grande fierezza
le gesta di quel giorno. Allora i nostri nomi
a lui familiari come parole domestiche,



Enrico il re, Bedford ed Exeter,
Warmick e Talbot, Salisbury e Gloucester,
saranno nei suoi brindisi rammentati e rivivranno.
Questa storia ogni brav'uomo racconterà al figlio



e il giorno di Crispino e Crispiano non passerà mai,
da quest'oggi fino alla fine del mondo,
senza che noi in essa non saremo menzionati.



[batt. 45-46]:
Noi pochi, noi felici pochi, noi manipolo di fratelli,
poiché chi oggi verserà il suo sangue con me sarà mio fratello
e per quanto umile la sua condizione
sarà da questo giorno elevata
e tanti gentiluomini ora a letto in patria
si sentiranno maledetti per non essersi trovati oggi qui,
e menomati nella loro virilità,
sentendo parlare chi ha combattuto con noi





[batt. 53-54]:
in questo giorno di San Crispino!



Ripensando a tante vostre partiture, talvolta ben scritte ma il più delle volte troppo cariche, troppo presenti, troppo affermative, vorrei suggerirvi di riflettere sulla opportunità di lavorare per sottrazione più che per accumulazione. La leggerezza del "detto e non detto" o l'attaccare con un discorso che ha l'aria di essere già cominciato in precedenza garantiscono una grande tenuta e possono esercitare un fascino notevole. E se non è chiaro a che cosa alludo rileggetevi qualcosa di Mozart e di Brahms... Del primo basterebbe ricordare, ne *Il flauto magico*, il modo splendido in cui nell'Atto I, XII Scena, emerge dal recitativo un arioso dell'officiante rivolto a Tamino, ripreso poi dall'orchestra e coro[66]. Del secondo, molto banalmente, vi basti l'attacco del I movimento della *Quarta Sinfonia*.

A questo punto vorrei proporre un confronto. Proprio l'anno scorso ho tenuto all'Irtem[67] un ciclo di seminari sulla musica nel cinema shakespeariano, discutendo opere di Olivier e Walton[68], Welles e Lavagnino[69], Kozinčev e Šostakovič[70], Branagh e Doyle[71], compreso un film muto, *The Life and Death of Richard III* del 1912, restaurato dall'AFI e affidato nell'occasione per un nuovo commento musicale a Morricone[72] (ed escludendo, per motivi diversi che ora non sto a spiegare, le riletture di Zeffirelli con Rota e Morricone[73]). Dell'*Enrico V* di Laurence Olivier con musiche di William Walton, vorrei riesaminare con voi lo stesso episodio della profezia. Devo premettere soltanto una cosa. Quanto dicevo poco fa sul predominio del testo, in un contesto di teatro filmato, mostra qui l'interpretazione più radicale: non c'è musica di commento. Non posso dilungarmi sui caratteri del film e sulla visione registica di Olivier. Ciascun film appartiene alla propria epoca, a una certa concezione del cinema fortemente condizionata, in questi due casi, dall'ascendente teatrale. Sottolineo soltanto la data: 1944. Questo *Enrico V* assumeva per gli inglesi un significato analogo a quello attribuito dai sovietici all'*Aleksandr Nevskij* del 1938: la difesa del suolo patrio dalla minaccia d'invasione nazista. Aggiungete poi la prestigiosa presenza di Olivier come attore grandissimo del proprio tempo e troverete forse una spiegazione al suo stile di recitazione così elegante e a tratti così "artificioso" da rasentare l'astrazione, in uno spazio scenico volutamente finto, con fondali visibilmente dipinti e rocce di cartapesta che sembrano uscite da un affresco di Giotto. L'eccezione è nella battaglia, girata secondo le convenzioni del kolossal, ma di quella ora non ci occupiamo.

E.M. Perché non è stata messa la musica?

S.M. Penso che la ragione risieda nel taglio ancor più teatrale. È tutta un'altra scuola, lo dicevo prima. Forse il regista Olivier non ha voluto la musica per concentrare l'attenzione dello spettatore sulla musicalità della recitazione dell'attore Olivier. In ogni caso, sarà distorsione professionale, ma avverto la mancanza di una componente propriamente musicale. Non so se la metafora della musica che gonfia le vele dell'evento e del testo nella versione di Branagh vi è sembrata calzante. Io la trovo una soluzione straordinaria.

66. Sprecher: «Sobald dich führt der Freundschaft Hand Ins Heiligtum zum ew'gen Band».

67. Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale, Roma.

68. *Hamlet*, 1948, e *Henry V*, 1944.

69. *Othello*, 1952, il cui restauro con nuova esecuzione delle musiche si trova brevemente esaminato in Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit., p. 292 sg.

70. *Amleto*, 1963.

71. Lo stesso *Henry V* qui discusso.

72. La composizione è stata analizzata da Miceli in «Musica/realtà», XVIII, 54, 1997, pp. 185-199.

73. Allude al *Romeo e Giulietta* (1968) con musiche di Rota e all'*Amleto* (1990) con musiche di Morricone.

E.M. È bellissima, ma vorrei dire una cosa. Noi teorizziamo, ed è giusto, ma poi nel cinema succedono delle cose strane. Facendo l'*Amleto* di Zeffirelli ero in moviola ad analizzare il film col regista e c'era l'attore principale, Mel Gibson. A un certo punto – eravamo arrivati al celebre monologo «Essere o non essere...», dovevo scrivere la musica, non necessariamente melodica... Forse delle accordalità – Gibson disse a Zeffirelli: «Ma tu pensi che la mia recitazione abbia bisogno di un sostegno musicale? La trovi così insufficiente?». La conseguenza è stata che la musica scritta per quella scena non esiste nella versione americana, mentre è stata conservata in quella italiana. Qualcosa di simile è successo anche con De Niro in *C'era una volta in America,* ma in quel caso Leone non ha dato retta all'attore. Ora noi stiamo ragionando su questo *Enrico v*... Chi ci dice che non sia successa la stessa cosa?

S.M. È un po' diverso, perché regista e interprete principale sono la stessa persona. È difficile pensare a una divergenza d'opinione. In ogni caso la musica non c'è, ma ritengo che il motivo risieda nell'ipotesi che ho già fatto: il regista Olivier ha privilegiato l'attore Olivier. Come accennavo poco fa, nell'economia di tutto il film l'unico momento in cui il musicista fa il proprio lavoro fino in fondo è nell'episodio della battaglia di Agincourt, perché il modello con cui confrontarsi è il già ricordato *Aleksandr Nevskij*; il modello da battere e non solo dal punto di vista della realizzazione filmico-musicale. Se consultate il primo studio a suo modo sistematico sulla musica nel cinema, uscito in Inghilterra negli anni Cinquanta, tradotto anche in Italia molti anni fa nelle Edizioni di Bianco e Nero[74], gli autori presentano un'analisi dell'*Enrico v* che ricalca la partitura audio-visiva dell'*Aleksandr Nevskij* dedotta dal montaggio dallo stesso Ejzenštejn[75]. Certamente la battaglia di Olivier-Walton non ha la forza di quella di Ejzenštejn-Prokof'ev, nonostante il crescendo dinamico della cavalleria francese – passo, trotto, galoppo, carica... con tanto di dolly –, né l'analisi di Manvell e Huntley gliela può conferire, ma sarebbe interessante rivederla insieme, se non altro perché presenta una serie di sincroni di natura onomatopeica, a cui ho già fatto riferimento, laddove gli arcieri inglesi lanciano un nugolo di frecce. Mi pare il caso di un passaggio perfino un po' banale da un *livello esterno* serioso, celebrativo, tutto sommato molto tradizionale, a un asservimento della musica all'immagine, che riguarda l'area dell'accompagnamento più che quella del commento. Comunque sono concessioni alla platea a cui il cinema – soprattutto di quegli anni – rinuncia mal volentieri. Al contrario, lo stesso episodio nella versione di Branagh è stato realizzato con una tecnica di fotografia e di montaggio molto abile, che lascia intuire un vasto teatro di battaglia, mentre invece scene di massa nel vero senso della parola non ce ne sono. Resta la certezza che Olivier non ha voluto musica dove chiunque, credo, l'avrebbe messa.

E.M. Naturalmente non possiamo andare a interrogare gli autori per conoscere le loro vere intenzioni...

S.M. No, questo è certo, ma non mi sembra indispensabile. Una operazione storico-critica si basa su processi deduttivi e induttivi riferiti non solo e non tanto al singolo fenomeno, bensì al contesto e alla relativa documentazione. Se dovesse passare il principio secondo il quale la ricostruzione storica si può fare soltanto con le testimonianze dirette, che potrebbe fare un medievalista? Se ci sono dei documenti ben vengano, ma andranno comunque valutati con prudenza, perché non sono stati pochi

74. R. Manvell, J. Huntley, cfr. capitolo 8, *Bibliografia essenziale ragionata.*
75. Si veda Ejzenštejn, *Forma e tecnica*, cit., pp. 321-361.

gli autori che hanno "aggiustato" la realtà a loro piacimento, più o meno in buona fede. L'importante è il rigore metodologico, in cui il giudizio critico finale scaturisca da un'indagine storica ineccepibile. Ad esempio, leggo che molti registi di cinema si irritano per certi giudizi espressi sul loro operato. Generalmente, e salvo eccezioni, se si tratta di *giudizi superficiali e avventati* è più *facile* che provengano da *critici* occasionali piuttosto che da critici di formazione e militanza storica. Succede così anche in campo musicale. Ma gli autori – registi o compositori che siano – dovrebbero imparare a distinguere, valutando che cosa c'è dietro quei giudizi. Certo, se non accettano *comunque* una critica negativa, il fatto di saperla proveniente da uno storico degno di rispetto non basterà a consolarli. Potranno comunque attendere le revisioni, che fanno parte anch'esse del processo storiografico, per "ottenere giustizia"... oppure il contrario. In ogni caso c'è critica e critica, come diceva Totò[76]. Ai miei allievi di storia della musica porto spesso esempi del genere: a Händel toccò misurarsi a Londra con Giovanni Battista Bononcini. Pochi lo conoscono tra gli studenti di musica... E che dire del fatto che in vita Bach fosse considerato un buon organista, un serio *Kapellmeister* e niente più? Successi e insuccessi sono fenomeni temporanei. Occorre aspettare, prendere le distanze. Premesso che conosco eccellenti critici musicali e storici penosi – per cui la categoria d'appartenenza non è una garanzia di per sé, né implica una gerarchia precostituita – resta il fatto che il loro rapporto col tempo è diametralmente opposto: il critico, che lavora sull'attualità, deve agire di conseguenza, cioè tempestivamente, lo storico, che lavora sulla sedimentazione, la stratificazione e il distacco, più tardi arriva a formulare un giudizio e meglio è. Ciò non ne garantisce l'attendibilità, ma riduce comunque molti rischi. E d'altra parte, la memoria storica non è l'accumulazione di nozioni. È la capacità di avere una visione d'insieme in cui collocare e valutare consapevolmente un fenomeno, rapportandolo a tutto il resto. E in quella valutazione si dovrà tenere conto, di volta in volta, di contributi estetici, linguistici, antropologici e quant'altro. Non è un lavoro facile, ma proprio per questo viene ricompensato così profumatamente... Ricollegandomi al *nostro caso e applicandovi il ragionamento fatto fin qui, il mio giudizio sul sodalizio* Olivier-Walton tiene conto di un modello generale ricavato da tutte le loro collaborazioni e posto poi a confronto col cinema shakespeariano di altri autori. Se ne può dedurre che in una graduatoria basata sull'importanza e sulla presenza delle componenti il primo posto spetta al testo di William Shakespeare. Il secondo (ma potrebbe essere un primo ex aequo) è per l'attore Laurence Olivier. Il terzo è per il regista Laurence Olivier. Poi tocca alla musica di William Walton, che oltre tutto non fa molto per imporsi, per sua natura prim'ancora che per esigenze di regia. Così dicendo penso all'*Amleto*, in cui la musica – quella pochissima che c'è – non è mai incisiva, ma ritengo che in questo caso Walton abbia guardato al modello dei "siparietti" della *Incidental Music*, quindi al teatro, più che al commento filmico-musicale. Al contrario, l'*Amleto* di Kozinčev con musica di Šostakovič dà la misura di quanto un film shakespeariano possa essere cinema (e musica potente), pur pagando il proprio doveroso tributo all'antecedente teatrale. Fra l'altro, Šostakovič aveva già scritto le

76. «Io i critici li rispetto. Ma i critici devono consigliare; non distruggere. Se lei entra qui, dice che brutta stanza e poi mi sfascia la finestra, mi spacca l'armadio, mi rompe il lavandino, non è mica giusto. Ma se lei entra qui e dice che brutta stanza, io a quell'armadio ci metterei un pannello, quella finestra la tingerei di rosso, quel lavandino lo attaccherei al soffitto, ecco che si comincia a ragionare. Io rispetto ma voglio essere anche rispettato». Riportato in F. Faldini, G. Fofi, *Totò: l'uomo e la maschera*, Feltrinelli, Milano, 1977.

musiche di scena per l'*Amleto*, e anche questo sarebbe un confronto molto interessante[77] che qui non possiamo fare.

Livello mediato

Dal momento che per spiegare il *livello interno* e quello *esterno* ho fatto anche ricorso alle definizioni primigenie di diegesi ed extra-diegesi, non dovreste meravigliarvi se, appellandomi sempre a una terminologia praticata nell'analisi del testo letterario, chiamo in causa ora per il *livello mediato* il cosiddetto livello metadiegetico. In ogni caso si tratta di una legittimazione a posteriori, perché se Propp[78] lo conoscevo già discretamente fino dai tempi dell'università, a Genette sono arrivato molto tempo dopo la mia formulazione[79]. Questa "scoperta" (tardiva, ma non sono un linguista) mi ha consolato e non poco, però penso sia legittimo che io continui a utilizzare la definizione che mi appartiene e che allude – mi pare molto chiaramente – a un processo di mediazione che fra poco verificheremo attraverso alcuni esempi. Ricollegandomi alla premessa sul metodo dei *livelli* e alle omissioni di Julien e Chion (a cui potrei contrapporre una singolare consonanza con Gorbman)[80], vi basti sapere che è proprio il *livello mediato* a essere stato ignorato; proprio quello che, non trovando riscontro in nessuna delle teorie analitiche audiovisive che mi hanno preceduto, ha caratteri oggettivi di originalità.

Per *livello mediato* intendo una situazione in cui il personaggio di un film si esprime non solo e non tanto attraverso il linguaggio verbale, bensì attraverso la musica, una musica che in tal caso non appare pensata e imposta dall'esterno attraverso l'artificio universalmente accettato del commento musicale, bensì che appartiene – per qualche ragione narrativa più o meno esplicita – al personaggio. Così, nella manifestazione di un episodio ascrivibile al *livello mediato* lo spettatore ha il privilegio di ascoltare i pensieri o le percezioni interiorizzate del personaggio. È un procedimento simile a quello della voce *off* o FC, con la differenza che invece di ascoltare parole si ascolta musica. Naturalmente possono non essere pensieri in forma di organizzazione verbale ma emozioni allo stato puro e – ovviamente – niente meglio della musica è in grado di assumerle. Per dirla altrimenti, il *livello mediato* sta alla colonna sonora come la soggettiva sta alla tecnica di ripresa. Ricordo che la soggettiva costringe lo spettatore a identificarsi col punto di vista del personaggio. Può essere una soluzione facile e scontata come in molti thriller, ma può essere anche vertiginosa, come la steadycam in *Shining*[81], grandangolare, bassissima, all'altezza del bambino che percorre in triciclo i lunghi corridoi del grande albergo deserto ma, in un certo qual modo, "abitato".

Se il personaggio di un film esce da un bar in stato di ubriachezza e camminando in un vicolo barcolla, nel momento in cui la mdp inquadra quel vicolo da una

77. Si tratta della *Suite* op. 32a del 1932.

78. Cfr. V. J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966 (ed. or. Leningrad, 1928).

79. Per i riferimenti agli studi di Gérard Genette e per un approfondimento si rimanda a S. Miceli, *Analizzare la musica nel film*, in Id., *Cinema e musica nella cultura*, cit., che consiste in un sostanziale ampliamento del saggio *Analizzare la musica per film. Una riproposta della teoria dei livelli*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXIX, 2, 1994, pp. 517-544.

80. Si veda C. Gorbman in capitolo 8, *Bibliografia essenziale ragionata*.

81. *Shining*, regia di Stanley Kubrick, Usa, 1980.

prospettiva plausibile e ondeggia, nessuno ha dubbi sul fatto che si tratti di una soggettiva. Ma quello stesso individuo potrebbe avere in testa una certa musica – già udita nel film in altro contesto – che potrebbe ripresentarsi ora in una forma sgangherata, ritmicamente instabile, non perfettamente intonata: è un altro esempio di *livello mediato*, stavolta più banale, legato a un processo di mediazione fisiologica più che psicologica. Sottolineo: un *processo di mediazione*, il che dovrebbe esaurire gli eventuali dubbi sulla mia scelta terminologica. In ogni caso si tratta di una musica – questo è fondamentale per il riconoscimento della sua funzione – che nel film preesisteva in altra veste (*livello interno*, ma si possono dare anche dei casi di "interferenza" col *livello esterno*) e che nella sua manifestazione definibile come *livello mediato* è passata attraverso la memoria, l'emozione o la fantasia del personaggio. Già a questo punto dovrebbero essere chiare tre cose. Prima: l'efficacia – ma vorrei dire il fascino – del *livello mediato*, grazie al quale la presenza musicale assume una legittimazione, una "spontaneità" che il *livello esterno* non ha mai, anche se ci siamo abituati all'artificio (non a caso il Maestro Morricone ha insistito e credo insisterà ancora sulla delicatezza dell'ingresso della musica). Insomma, se tutta la musica nel cinema intervenisse a *livello mediato* e *interno* la scenetta di Woody Allen con cui ho introdotto il *livello esterno* non avrebbe senso. La seconda cosa riguarda la sua progettazione, perché un intervento di *livello mediato* assuma i valori che gli sono propri occorre programmarne la presenza già in fase di sceneggiatura o, quanto meno, pianificare le diverse presenze musicali nel film in modo che le relazioni fra gli interventi siano chiare e inequivocabili. Questo è più difficile, visto il modo in cui lavora la maggior parte dei registi, ma si può fare, è stato fatto magistralmente e ora farò alcuni esempi. La terza è forse la più importante, perché il *livello mediato* ha il potere di interagire con la struttura drammaturgica, assumendovi un ruolo tutt'altro che secondario, visto che la musica si fa *attrice*[82].







Il primo esempio di *livello mediato* proviene da un film muto a cui ho già fatto ricorso, a conferma del fatto che nel cinema muto una sintassi era già stabilita, i modelli fondamentali ai quali avrebbe attinto il cinema sonoro erano già formati. Si tratta di *Die wunderbare Lüge der Nina Petrovna*, del quale ho analizzato una scena trattando del *livello interno*. In *Nina Petrovna* (che poi è Brigitte Helm, che alcuni di voi ricorderanno almeno in *Metropolis*)[83] c'è una funzione leitmotivica molto evidente, soprattutto in un valzer che nella didascalia Nina stessa definisce «il mio valzer», e che si presenta anche a *livello interno* in una sorta di playback *ante lit-*

82. Si intenda il termine come realizzazione di una funzione sintattica, secondo le teorie greimasiane. Cfr. A. J. Greimas, *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano, 1968 (ed. or. Paris, 1966); Id., *Del senso*, Bompiani, Milano, 1976 (ed. or. Paris, 1970) [SM].

83. Regia di Fritz Lang, Germania, 1926. Il film è tornato alla ribalta e all'attenzione delle ultime generazioni per una operazione musicale piuttosto insolita, compiuta nel 1984 da Giorgio Moroder.

teram (nessuna meraviglia: il cinema muto offre numerosi casi di sincroni musicali, croce e delizia dei direttori d'orchestra). La sequenza sulla quale intendo attirare ora l'attenzione[84] appartiene allo stesso episodio già esaminato parlando di *livello interno*: si svolge quindi nello stesso caffè-concerto in cui Nina è in compagnia dell'amante, un colonnello dei cosacchi[85]. Lo sguardo della donna sarà attirato dalla presenza di Mikhail[86], un giovane cadetto al quale, in una scena precedente, lei ha gettato un fiore vedendolo sfilare a cavallo sotto il suo balcone.

Dall'inizio della sequenza la presenza musicale è costituita da un avvicendarsi di due temi ritmicamente differenziati – prevalentemente un valzer dalle molteplici articolazioni e un Tempo di Polacca –, i quali, pur adattandosi con mano leggera all'evolversi degli avvenimenti, possono essere attribuiti all'orchestrina del locale, opportunamente inquadrata sullo sfondo. Ecco l'*incipit* del Tempo di Polacca[87]:



Esempio musicale 15 - Tempo di Polacca da *Die wunderbare Lüge der Nina Petrovna*



Si tratta, appunto, di quel *livello interno* di cui abbiamo già detto, che gioca qui sull'ambiguità del commento, quindi imparentandosi con le funzioni del *livello esterno*. Il colonnello si avvede dello scambio di sguardi e, ingelosito pur senza volerlo manifestare, indaga. La donna inventa una bugia: «È un mio amico d'infanzia/Giocavamo spesso insieme da bambini/Costruivamo castelli di sabbia». Su quest'ultima didascalia, mentre la donna si mette a mimare con enfasi gesti infantili, il tema in Tempo di Polacca cede subito il passo a un *Poco più vivo* che ha tutte le caratteristiche elementari di un girotondo o di una filastrocca sul genere: «*Oh che bel castello marcondìro-ndìro-ndèllo...*».



Esempio musicale 16 - *Poco più vivo* da *Die wunderbare Lüge der Nina Petrovna*

84. Un'analisi più dettagliata si trova in Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit., p. 363 sgg.
85. Interpretato da Warwick Ward.
86. Interpretato da Franz Lederer.
87. Una esemplificazione più estesa di questo frammento e dell'esempio successivo si trova in Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit.

Mi pare chiaro che la musica si identifica con la fantasia e con l'espressività di Nina – quindi non commenta l'episodio ma *interagisce* con l'azione scenica, facendosene buon carico – per fondersi poi col tema precedente e sparire con la fine della falsa evocazione infantile. In realtà la soluzione è anche più raffinata, perché il commento del colonnello («Una affascinante menzogna») induce la donna a ostentare un'espressione imbronciata che sottolinea la continuità fra evocazione dell'infanzia e infantilismo attuale, tanto che su questo punto il *Poco più vivo* torna per l'ultima volta.



COLONNELLO:
«È un tuo conoscente?».



NINA:
«Chi, il giovane aspirante laggiù?».



NINA:
«È un mio amico d'infanzia.
Giocavamo spesso insieme da bambini».





NINA:
«Costruivamo castelli di sabbia».







COLONNELLO:
«Una affascinante menzogna».



Passiamo ora a un cinema molto più vicino a noi attraverso alcuni esempi che non ho ordinato cronologicamente, per non sottintendere in modo implicito un processo evolutivo. Vedrete che ciascun autore interpreta le possibilità offerte dal *livello mediato* in modo diverso, ma con una base comune. E quando dico autore alludo soprattutto al regista, non per sminuire il ruolo del compositore, ma per ribadire (al di là del fatto inconfutabile che l'autore di un film è il regista) che un intervento di questo genere presuppone prima di tutto una precisa volontà registica. Ed è ovvio – ma lo dico lo stesso perché qualche volta mi è stato chiesto – che chi ha realizzato questo tipo di soluzioni non ha pensato «Adesso facciamo un bel *livello mediato*». A parte il fatto che per motivi facilmente intuibili un regista è portato in genere a leggere poca saggistica e molta narrativa, direi che ha agito più o meno d'istinto, più o meno consciamente. I processi creativi variano da individuo a individuo e non sempre i più colti sono quelli che offrono gli esiti migliori. L'importante è che il risultato sia coerente con le altre soluzioni adottate e quindi inequivocabile. Il nostro compito – intendo il mio e il vostro – consiste proprio nel ricercare queste costanti, possibilmente senza forzature, razionalizzandole, riportandole a un sistema per trarne elementi generali di valutazione tecnica ed estetica.

Il primo esempio è tratto da *Caro diario* di Nanni Moretti, del '94. Può sembrare strano chiamarlo in causa, perché – in parte ne abbiamo già parlato – non è certo un autore che concede molto alla musica, soprattutto di *livello esterno*. Evidentemente i meccanismi empatici non rientrano nella sua concezione, che mi pare anche per questo piuttosto rigorosa. Però in *Caro diario* la musica ha uno spazio maggiore che nei film precedenti, in particolare in un episodio atipico per l'intensità poetica che esprime – ma senza retorica, anzi, con molta misura, quasi con pudore – e che Moretti ha affidato a un frammento dal celebre *Concerto di Colonia* di Keith Jarrett[88]. Alludo all'episodio in cui egli raggiunge sulla Vespa la spiaggia di Ostia e il luogo in cui fu ucciso Pasolini. Al di là dei significati privati, intimi, che il regista gli ha attribuito – come spesso accade a un regista nella scelta di una musica preesistente – questa soluzione mi ha fatto pensare molto, perché mi pare che Moretti sia riuscito a universalizzare il personale, superando su questo terreno un grande regista come Fellini che ha "imposto" più volte al mondo intero qualcosa di molto noto (e spesso dozzinale) che gli suonava nella testa, ma che non sempre era in grado di sganciarsi dall'originaria immanenza. Certo, Jarrett aiuta, perché nel suo linguaggio coesistono forza e neutralità, o per meglio dire intensità e polivalenza espressiva (in modo molto più complesso ma per certi versi analogo al ragtime) che l'ascoltatore può interpretare come meglio crede. Però questo non basta a spiegare la forza cine-musicale del bellissimo episodio.

Spero sia chiaro che non sto ancora parlando di *livello mediato*, perché agli occhi dello spettatore i rapporti tra il *Concerto di Colonia* e il protagonista-regista nascono e muoiono in quell'episodio[89]. Voglio dire che per considerarlo un *livello mediato* sarebbe stato necessario un episodio precedente che mostrasse Moretti intento ad ascoltare lo stesso brano a *livello interno*. Però, visto che siamo di fronte a una identificazione scoperta tra messinscena e realtà (Moretti protagonista e Moretti regista), si potrebbe dire che tutta la musica preesistente che non appare di *livello interno* potrebbe essere

88. *The Köln Concert*, CD ECM 1064/65.
89. Con un ritorno ininfluente nell'episodio *Isole*, in cui appare sempre di *livello esterno* [SM].

considerata, in un certo senso, un *livello mediato*, poiché appartiene al bagaglio musicale-affettivo del regista, il quale non può non farla appartenere alla memoria musicale del protagonista. È un'ipotesi affascinante, ma al momento non voglio andare oltre; mentre sulla stessa linea di ragionamento in cui ho sottolineato l'identificazione tra le due facce del film (regia e interpretazione), potremmo arrivare all'episodio di inequivocabile *livello mediato*, quello della pista da ballo all'aperto. Però, prim'ancora di entrare più in dettaglio, vorrei fare notare che i riferimenti al ballo non mi sembrano casuali. Al di là della sequenza di cui ci stiamo occupando, molti di voi ricorderanno un altro punto in questo film in cui Moretti, ficcando il naso in un appartamento con la scusa di un sopralluogo, dichiara l'intenzione di voler girare un film su un pasticciere trockijsta degli anni Cinquanta, precisando subito dopo che si tratterà di un musical. Il proposito (apparentemente strambo e improvvisato per trarsi d'impaccio) prende corpo sia pure come sigillo nel film successivo, *Aprile*[90], e dimostra una "malcelata" attrazione verso un genere cinematografico quasi del tutto estraneo alla tradizione italiana: il musical, appunto. Ecco, sospendo ancora per un momento il discorso sul *livello mediato* facendo una digressione che alla fine non dovrebbe apparirvi tale, perché si riaggancerà proprio al discorso sui *livelli*.

Vi confesso che ci ho messo degli anni per capire che il cinema assoluto è il musical. Non parlo di sola convinzione razionale, ma di partecipazione razionale ed emotiva al tempo stesso. È un aspetto che abbiamo appena sfiorato nella prima parte dell'analisi audiovisiva – senza potersi soffermare su tanti capolavori del genere, da *Top Hat* a *West Side Story*, da *On the Town* a *Hello, Dolly!*[91] (includendo magari *Carosello napoletano*)[92] – e che purtroppo non possiamo approfondire[93]. Sono tornato al musical per legare le allusioni nei film di Moretti a una semplice riflessione: il musical è la coesistenza e quindi l'annullamento dei *livelli*. È una forma di libertà pressoché assoluta rispetto alla comune sintassi audiovisiva (anche se da un musical all'altro certe gerarchie, certe relazioni di riferimento si possono ricavare) ed è riscontrabile anche in film che col musical non hanno niente a che fare. *Il bidone* di Fellini[94] ne è un buon esempio. In questo film la musica ha una collocazione convenzionale a *livello esterno*, ma a un certo punto uno dei bidonisti[95] fischietta lo stesso motivo che fino a quel momento è stato usato a *livello esterno*, una musica di cui il personaggio non poteva avere coscienza[96]. Questo è un procedimento da musical e qualcosa di analogo accade, appunto, in *Caro diario*.

90. Il film è del 1998.

91. *Top Hat* (*Cappello a cilindro*), regia di Mark Sandrich, 1935, musiche di Irving Berlin, con Fred Astaire e Ginger Rogers. *West Side Story*, regia di Robert Wise e Jerome Robbins, 1961, musiche di Leonard Bernstein, con Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris. *On the Town* (*Un giorno a New York*), regia di Stanley Donen e Gene Kelly, 1949, musiche di Leonard Bernstein e Roger Edens, con Gene Kelly, Frank Sinatra, Jules Munshin, Betty Garrett, Ann Miller, Vera Ellen. *Hello, Dolly!*, regia di Gene Kelly, 1969, musiche di Jerry Herman, con Barbra Streisand e Walter Matthau.

92. Regia di Ettore Giannini, 1953, musiche di Raffaele Gervasio (con elaborazione di musiche della tradizione popolare e di repertorio), coreografie di Leonide Massine, con un vastissimo cast e attori doppiati da celebri cantanti.

93. Cfr. Miceli, *Cinema e danza*, cit., in capitolo 8, *Bibliografia essenziale ragionata*.

94. Il film è del 1955.

95. Roberto, interpretato da Franco Fabrizi.

96. Per un'analisi del sodalizio Fellini-Rota da *I vitelloni* a *8 1/2* si veda Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit., pp. 385-447.

Durante la scorribanda in Vespa è udibile con missaggio molto elevato un tipico ballo sudamericano. Parrebbe un caso di *livello esterno*, sennonché Moretti raggiunge una balera all'aperto in cui quella stessa musica *prosegue senza tagli* e appare eseguita dal vivo, in sincrono (insomma, un playback). Si tratta di un comune *livello interno* che ha però la capacità di farci rileggere in modo diverso la parte precedente. Moretti protagonista sapeva già cosa avrebbe ascoltato di lì a poco? Lui no, ma Moretti regista sì, e dal momento che i due sono la stessa persona... Ecco che siamo tornati al ragionamento precedente, ma non solo da questo punto di vista, perché non dovrebbe sfuggire la bizzarra partecipazione del regista-interprete alla esecuzione del pezzo[97]: non è musical, ma poco ci manca. Moretti si allontana dalla balera, ma quel mambo continua ancora per un po', fino al quartiere Spinaceto. Siamo quindi al cospetto di un brano di *livello interno* che ha avuto un'anticipazione e una coda a *livello mediato*. Infine, nel proseguimento del giro in Vespa, subito dopo Spinaceto entra nella colonna sonora una nuova presenza musicale, stavolta d'intonazione orientale, che il protagonista asseconda oscillando vistosamente sullo scooter e facendo schioccare le dita. Qui il *livello mediato* è ancora più evidente a causa dei sincroni, ma la sostanza non cambia. Però potrebbe venire qui Moretti e – come in un film di Woody Allen in cui Marshall McLuhan si materializza e corregge un po' stizzito delle inesattezze che gli sono state attribuite – dirci che nel *suo* film ha voluto semplicemente ascoltare e far ascoltare le musiche che gli piacevano.

Durante lo svolgimento della sezione Immagine e Musica alla 50ª Mostra di Venezia, di cui ho già accennato a proposito di Pasolini, incontrai i fratelli Taviani e mostrai al pubblico la sequenza finale e i titoli di coda di *Allonsanfàn*[98], con musiche di Morricone. Lo porto come esempio tra i più evidenti e riusciti di *livello mediato*, non senza dirvi che proprio in quella occasione i Taviani dichiararono (ma non era la prima volta)[99] il loro amore – un amore "impossibile" – per il musical. Attenzione, non sto suggerendo una relazione diretta fra questo genere cinematografico e il *livello mediato*. Osservo semplicemente che alcuni autori affascinati dal musical tendono a rompere le convenzioni e i luoghi comuni del rapporto musica-immagine. Per analizzare questa sequenza di *Allonsanfàn* mi sono rifatto inizialmente alla sceneggiatura dedotta dal montaggio[100], ma le indicazioni *riguardanti il sonoro, e la musica in particolare, erano troppo approssimative e ho dovuto correggerle e integrarle*[101]. *Senza poter riassumere gli eventi che precedono*

97. Ancora una osservazione riguardo la libertà linguistica e gli impliciti ammiccamenti. Moretti, si è detto, si ferma ai limiti della pista e osserva le coppie che ballano, poi raggiunge con un balzo il palco del complesso, s'inserisce e canta il ritornello assieme ai musicisti. Ma, attenzione, potrebbe trattarsi di un inserimento "onirico", perché nel taglio di montaggio immediatamente successivo all'ultima strofa vocale, prima di ritrovarlo intento, come all'inizio, a contemplare i ballerini, il carrello inquadra i musicisti e di lui non v'è traccia. In altre parole, se il tempo che scorre è quello "oggettivo" e ininterrotto della canzone, Moretti non poteva essere sul palco e un attimo dopo ai limiti della pista da ballo [SM].

98. *Il film è del 1974.*

99. Cfr. F. Accialini, L. Coluccelli, A. Ferrero, *Su "Allonsanfan" e altre cose. Conversazione con Paolo e Vittorio Taviani*, «Cinema & Cinema», I, 1, 1974.

100. S. Piscicelli (a cura di), *San Michele aveva un gallo - Allonsanfàn di Paolo e Vittorio Taviani*, Cappelli, Bologna, 1974.

101. L'analisi si trova in S. Miceli, *Morricone, la musica, il cinema*, pubblicato nella collana *Le Sfere* da Ricordi - Mucchi, Milano - Modena, 1994 (trad. spagnola Valencia, 1997; trad. tedesca Essen, 2000), pp. 256-261.

la sequenza, mi limito a ricordare che siamo nel 1816. Il nobile Fulvio Imbriani (Marcello Mastroianni), già ufficiale napoleonico ed ex giacobino, si trova coinvolto suo malgrado in una spedizione nel Sud della penisola con un gruppo di carbonari animati da ideali rivoluzionari. Tra vigliaccheria e scetticismo, Fulvio tradisce i compagni avvertendo il parroco del paese dei loro propositi. I contadini affrontano i fratelli Sublimi e li massacrano. Se ne salva uno soltanto, Allonsanfàn, che, ferito alla testa e in stato di shock, incontra Fulvio.

Occorre seguire con attenzione il dialogo e l'intervento della musica, strettamente rapportato a quello che i due si dicono. Allonsanfàn vaneggia e racconta a Fulvio di un incontro fraterno coi contadini, culminato in una danza collettiva, quella stessa che il gruppo aveva provato durante i preparativi della spedizione. Ecco il semplice materiale musicale utilizzato da Morricone per la tarantella. Con A ho indicato la scansione ritmica; con B il motivo.



Esempio musicale 17 - Tarantella da *Allonsanfàn*

Dopo i primi scambi concitati in cui Fulvio, incredulo, cerca di ricondurre il compagno alla ragione, Allonsanfàn gli chiede di pazientare e aggiunge: «Ti dico tutto dall'inizio». A questo punto, con missaggio a basso livello, si ode una serie di accordi ritmati che preludono alla tarantella (A). La musica si arresta e poi riprende entrando nel primo segmento melodico (B), ripetuto senza progressione, in coincidenza col racconto di Allonsanfàn. A questo punto c'è un rapido *crescendo* musicale che copre le parole di Allonsanfàn, o meglio: *vi si sostituisce*, per cui si può parlare di una formalizzazione in termini musicali delle parole, dei pensieri – in questo caso del farneticare – del personaggio, ma il segnale successivo è ancora più inequivocabile. Dai PP (C e CC) usati fino a questo punto si passa a un CL in cui Fulvio respinge un abbraccio di Allonsanfàn. Subito dopo si ritorna a un PP in cui Allonsanfàn ha un attimo di smarrimento e tace abbassando lo sguardo. *La musica sospende la frase e tace in sincrono*, ma subito dopo l'uomo si scuote e con rinnovata energia riprende a narrare. Però non udiamo alcuna parola: *in sincrono con il moto labiale* la tarantella riprende dal primo segmento melodico. A questa soggettiva sonora, ovvero *livello mediato*, fa seguito la soggettiva visiva che completa la materializzazione dell'utopia: i fratelli Sublimi e i contadini, mescolati, ballano insieme. Infine, Fulvio getta un secchio d'acqua sulla faccia di Allonsanfàn gridandogli che non è vero e – *in sincrono* – la musica si arresta. Un esempio così straordinario di *livello mediato* – a cui concorrono in modo decisivo il montaggio e il missaggio – si può realizzare soltanto quando la presenza musicale è prevista in sede di sceneggiatura o almeno di trattamento, ma questo presuppone una sensibilità e anche una certa preparazione musicale da parte del regista, che può creare qualche problema al compositore.

E.M. Sì, i Taviani vogliono sapere tutto in precedenza. Vogliono stabilire cosa si deve fare e cosa si deve evitare. Io ho smesso di lavorare con loro per queste ragio-

ni, perché non trovavo il gusto e la soddisfazione di risolvere personalmente le scene. Però sono delle persone di grande valore.

S.M. Peccato. È un altro paradosso, perché prima ci lamentiamo tanto dell'indifferenza o dell'ignoranza dei registi di fronte alla musica e poi quando ne troviamo due che non sono né indifferenti né ignoranti... Capisco che la tua personalità e la tua abitudine a lavorare con molta autonomia ne potessero soffrire, però capisco anche loro. Quando si mira a un preciso progetto audiovisivo in cui la musica assume un ruolo drammaturgico primario è impossibile lasciare al compositore molta libertà interpretativa. Si deve poi considerare che questo genere di soluzioni rappresenta una costante nel cinema dei Taviani. Penso a *Il prato* e prim'ancora a *San Michele aveva un gallo*[102]. In quest'ultimo il protagonista (un intenso Giulio Brogi) è un anarchico catturato in seguito a un fallito atto d'insurrezione, la cui condanna a morte viene commutata nell'ergastolo un attimo prima dell'esecuzione. Il monologo (interiore o manifesto) assume qui un ruolo fondamentale, perché per sfuggire alla pazzia l'uomo immagina nella cella d'isolamento degli incontri e dei dialoghi con i compagni. Lo spettatore ha quindi modo di accedere pressoché costantemente ai suoi pensieri e alle sue fantasie. Ma tutto questo è anticipato con molta efficacia nella prima parte del film, nella scena in cui Giulio viene condotto al patibolo. Ecco un frammento della sceneggiatura dedotta dal montaggio, sulla quale ho dovuto fare alcuni interventi[103].

Scena 16. Paese. Esterno - Mattino

La carretta trascina Giulio verso il patibolo.
Tocco di campana.
Altro tocco di campana e subito dopo:
GIULIO: «Ehi, niente campane; per il mio funerale niente campane a morto».
Attacca subito frammento corale funebre (durata 11") e di seguito:
GIULIO: «Della musica sì, ma non questa. So io quale...».
2" di silenzio, poi:
Attacca frammento dal *Capriccio italiano* (durata 5") interrotto bruscamente:
GIULIO (tristemente): «Siamo vicini, vero? Conosco la strada. Dì ai miei compagni che voglio musica da festa e che attacchi solo quando la carretta entra in piazza».
Tocchi di campana.
Campo totale dall'alto. La carretta entra nella piazza dell'esecuzione.
Attacca subito stesso frammento dal *Capriccio italiano* di Čajkovskij.

Adesso dovrebbe essere più chiaro il concetto di latitanza dell'autore nel *livello mediato*, poiché le scelte musicali – in questo caso alla lettera – dipendono dal personaggio: la retorica musicale è la *sua* retorica autocelebrativa. Anche *Il prato* contiene un episodio di soggettiva audiovisiva e quindi di *livello mediato*. In questo caso, però, a differenza di quanto abbiamo visto in *Allonsanfàn* in cui la portante drammaturgica era affidata alla musica, si tratta di un episodio "chiuso", quasi un pretesto per sconfinare in una dimensione musicale e coreutica assoluta (un bel giro eufemistico per dire ancora una volta: musical). In seguito a una

102. Prodotto nel 1972, ma uscito nel 1976, con musiche di Benedetto Ghiglia.
103. L'elaborazione di Miceli era già stata pubblicata nel 1982 in *La musica nel film*, cit., e successivamente in *Musica e cinema nella cultura*, cit., p. 361 sg.

caduta Antonia, la protagonista femminile, è in stato febbrile e per timore di un'emorragia non deve addormentarsi. I suoi innamorati[104] cercano di tenerla sveglia, finché uno dei due le racconta la favola del pifferaio magico, ed ecco che nel suo incubo Antonia ne assume il ruolo, facendo ballare a perdifiato il re, i cortigiani e i paesani che l'avevano offesa. Peccato che proprio questo episodio presenti quelle carenze gestuali di cui ho già detto.

Vorrei passare ora all'ultimo esempio di *livello mediato* con *Tre colori - Film blu* di Krzysztof Kieślowski[105]. Quando vidi il film a Venezia, nel '93, non nascondo che ero in un periodo di crisi, perché dopo anni di lavoro avevo l'impressione (o forse sarebbe più onesto dire la certezza) di non essere uscito dall'isolamento determinato dalla mia condizione di musicologo non allineato; né c'era molto da sperare dall'ambiente cinematografico perché, pur essendo molto più aperto, non esiste comunicazione fra aree disciplinari diverse e – quando va bene – ciascuno si documenta soltanto su ciò che rientra nel proprio settore. È vero che stavo portando a completamento il libro su Morricone e questo mi stimolava, ma restava l'amarezza nel vedere che le proposte alle quali avevo dedicato molte energie erano passate inosservate e in qualche caso (musicologico) erano state deliberatamente censurate. *Film blu* ebbe la capacità di scuotermi, perché al di là dei suoi valori, che mi parvero e mi paiono notevolissimi e che la critica credo gli abbia riconosciuto, appariva *fondamentalmente* basato – in senso drammaturgico, per struttura narratologica e per le implicite simbologie – su processi cine-musicali che definivo per primo, quasi vent'anni fa, di *livello mediato*. Anzi, *Film blu* è una sorta di *livello mediato* globale, perciò la musica – scritta da Zbigniew Preisner – ne è protagonista assoluta. Occorrerebbe un seminario a parte per mostrarvi l'analisi complessiva di tutte le relazioni, le allusioni, le anticipazioni e le ricorrenze affidate alla presenza musicale, ma ora non è possibile. Resta il fatto che questi valori non si spiegano senza conoscere le vicende del film – a riprova della funzione drammaturgica primaria della musica –, perciò ricorro a un espediente leggendovi la sinopsi (parziale) di *Film blu* così com'era nel catalogo della Mostra di Venezia[106], ma vi invito anche a leggere la sceneggiatura d'origine, dalla quale potrete notare che, nonostante le modifiche apportate in corso di ripresa e montaggio, la funzione musicale vi è prevista in modo insolitamente molto preciso[107].

> Un terribile incidente d'auto ha sconvolto l'esistenza di Julie [Juliette Binoche]: ne è uscita con qualche graffio, ma ha perso la figlia e il marito, Patrice, uno dei più grandi compositori contemporanei. Julie vorrebbe suicidarsi, poi cambia idea all'ultimo momento. La morte di Patrice ha una grande risonanza nel mondo culturale. Rispondendo a una giornalista di una rivista specializzata, Julie nega che rimangano tracce dell'ultima composizione a cui stava lavorando suo marito, il *Concerto per l'unificazione dell'Europa*. In realtà, sarà lei stessa a distruggere quello che ritiene l'unico manoscritto. A casa, Julie prepara il proprio

104. Interpretati da Michele Placido e Saverio Marconi.

105. *Trois couleurs - Bleu* è una coproduzione franco-svizzero-polacca del 1993 e appartiene a una trilogia che comprende *Trois couleurs - Blanc* (*Tre colori - Film bianco*), 1994, e *Trois couleurs - Rouge* (*Tre colori - Film rosso*), 1994.

106. *50ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, Edizioni Biennale - Fabbri Editori, Venezia - Milano, 1993, p. 76.

107. K. Kieślowski, K. Piesiewicz, *Tre colori: Blu Bianco Rosso*, Bompiani RCS, Milano, 1997 (ed. or. 1992).

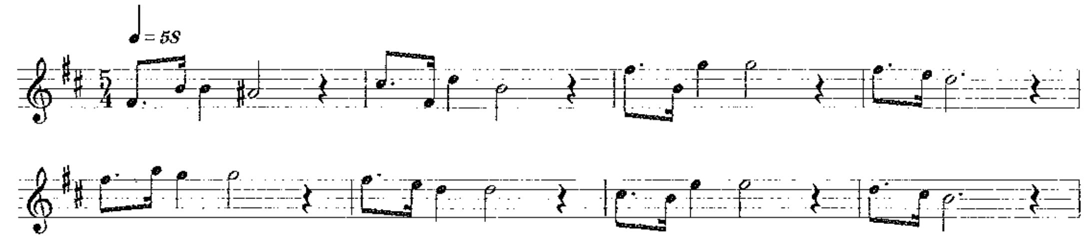
isolamento dal mondo: getta nell'immondizia la cassetta della segreteria telefonica e l'agenda con gli indirizzi, fa sgombrare la camera della figlia. All'apertura del testamento di fronte al notaio, rinuncia a gran parte del lascito di Patrice, in favore del cognato. Non vuole avere bisogno di niente e di nessuno. Ma la giornalista della rivista specializzata sospetta che il vero autore delle musiche che hanno reso celebre Patrice sia proprio Julie. E il giovane assistente di Patrice, Olivier [Benoît Régent], cerca di convincerla a portare a termine insieme il grande *Concerto per l'Europa*...

Qui termina la sinopsi del catalogo veneziano, evidentemente incompiuta per lasciare allo spettatore il gusto di scoprire il resto. E il resto è che Julie cerca di rifarsi una vita trasferendosi in un quartiere popolare di Parigi, facendo nuove amicizie (bella la figura di Sandrine, la vicina di casa che si esibisce in uno spettacolo porno)[108] e cercando così di respingere un qualsiasi legame col passato. Ma il legame è insopprimibile e si manifesta *sempre* in forma musicale. Più Julie si dedica ad altre attività, più quella musica incompiuta la assale, la sorprende, la sconvolge. È un'energia vitale che vuole sopravvivere e che, poco per volta, indurrà la donna a completare il progetto compositivo. C'è dell'altro, ovviamente, ma qui sono costretto a trascurarlo anche se non lo meriterebbe.

Prima di tutto occorre dire che la composizione incompiuta si manifesta inizialmente per frammenti non subito riconoscibili o associabili alla fonte (insomma, non c'è alcuna forzatura didascalica) e solo nel finale apparirà nella sua completezza, richiamando visivamente, come in un abbraccio ideale, le diverse presenze che hanno animato la storia: ciascuna nella propria condizione esistenziale, inscritte fra l'avvento di una nuova vita (il figlio di Patrice e della sua amante, allo stadio fetale) e la fine di un'altra vita (la madre di Julie). E non è un caso che il testo utilizzato in quel *Concerto per l'Europa* appartenga ad alcuni passi dalla *I Epistola di Paolo ai Corinti*: «Quand'anche io parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, se non ho l'amore sono un bronzo che suona o un cembalo che squilla...»[109]. Trovo questa soluzione riepilogativa molto sincera, particolarmente intensa e niente affatto retorica, con una vaga parentela con la passerella finale di *8 ½* di Fellini e con il finale de *Il settimo sigillo* di Bergman[110], sebbene il contesto, l'intonazione linguistica e l'intenzione spirituale siano profondamente diversi. Ma veniamo ai punti fondamentali. Nel film non c'è musica fino al punto in cui in ospedale Julie osserva attraverso un piccolo televisore la cerimonia di esumazione del marito e della figlia. Quella musica funebre, suonata a *livello interno* da un piccolo gruppo di fiati, anticipa l'*incipit* tematico della composizione incompiuta di Patrice. La prima manifestazione musicale di *livello mediato* avviene allorché Julie, sempre in ospedale, è distolta da uno stato di dormiveglia dalle stesse battute della musica funebre, ma stavolta per grande orchestra, mentre una luce blu la illumina (sarà questa una simbologia cromatica ricorrente, è ovvio). Dimessa dall'ospedale e tornata a casa, entra nella sala di musica e si avvicina al pianoforte, sul quale trova un abbozzo compositivo. Il medesimo *incipit* risuona in versione pianistica, senza che lei abbia toccato lo

108. Interpretata da Florence Pernel.
109. La stessa presente in *The Mission*, ma qui in greco.
110. Il celebre film, *Det sjunde inseglet*, è del 1956.

strumento. Più tardi Julie torna nella sala per leggere quell'abbozzo, e noi con lei, perché la soggettiva inquadra in D macrofotografico il pentagramma e scorre a tratti attraverso le poche battute, alternandosi con un PP della donna. L'abbozzo musicale è corto, ma Julie ripete la frase nella mente finché, per liberarsene, fa cadere di schianto il coperchio del pianoforte e ciò determina l'interruzione della musica. Ecco il frammento:



Esempio musicale 18 - Cellula tematica da *Film Blu*

La vita, la sua continuità e il suo rinnovarsi, assediano Julie in modi e in circostanze diversi (che ora non posso ricordare), ma è la musica che prevale: di notte, mentre è seduta sulle scale del palazzo in cui è andata ad abitare (frammento vocale-strumentale e luce blu); incontrando in un caffè un ragazzo che fu testimone dell'incidente (frammento associato a una dissolvenza sul nero, come una soggettiva dei suoi occhi chiusi o uno sguardo spalancato sull'abisso); uscendo dall'acqua della piscina deserta in cui si reca abitualmente (un ingresso repentino e potente che le paralizza i movimenti). Come se non bastasse, un enigmatico suonatore ambulante, che staziona di fronte al caffè frequentato abitualmente da Julie, intona con un flauto dritto lo sviluppo della composizione, corrispondente alla parte vocale (il testo di Paolo apostolo), mentre in una scena successiva suonerà il motivo che conosciamo dall'inizio. Evidentemente quella musica non vuole morire, forse perché è patrimonio spirituale dell'umanità intera. Che dire ancora?... Non mi imbarazza parlare di commozione, anzi, se la commozione sopravvive a un approccio analitico, e quindi lucido, ne sono fiero e provo molta riconoscenza per gli autori che me l'hanno procurata.

A proposito del lavoro di Preisner ho raccolto nel tempo alcune impressioni improntate a una certa delusione, ma io non sono d'accordo. A parte il fatto che a un compositore di musica per film succede forse una volta nella vita di avere una opportunità del genere, esaltante e carica di grandi responsabilità, ho l'impressione che la sua musica sia stata valutata secondo i consueti parametri del commento musicale, mentre in questo caso siamo su un altro piano. Per quanto riguarda il linguaggio – l'aspetto che ha suscitato maggiori perplessità – trovo che la scelta di Preisner sia molto aderente al soggetto e al contesto. La solennità dei funerali trasmessi dalla televisione, l'incarico in conservatorio (deducibile da una delle prime scene in cui il suo assistente raccoglie le carte dello scomparso in uno studio sontuoso), la commissione ricevuta per la composizione di un pezzo così celebrativo, l'interesse della stampa collocano la figura di Patrice in un contesto accademico più che d'avanguardia. Semmai c'è da pensare che dietro la facciata dell'ambientazione francese ci sono in realtà un regista polacco e un compositore polacco, i cui punti di riferimento è presumibile fossero in Szymanowski o in Lutoslawski piuttosto che in Penderecki, considerando anche la prudenza tutta cinematografica nell'assumere la

musica contemporanea[111]. Insomma, per tutti questi motivi era impensabile che Patrice potesse scrivere come Boulez.

Transizione tra i *livelli*

Ora che abbiamo chiarito le funzioni drammaturgiche di ciascuno dei tre *livelli* possiamo verificare la loro articolazione, il loro impiego globale o parziale in uno stesso contesto narrativo, prendendo in considerazione alcuni fattori – missaggio, qualità e spazialità del suono – che possono influire in modo anche determinante sul risultato. Cominciamo con un film molto interessante di Ridley Scott, ancora distante dal suo capolavoro che è *Blade Runner* essendo la sua opera prima: *I duellanti*[112]. È la storia di una assurda sfida fra due ufficiali napoleonici, interrotta e ripresa più volte nell'arco di quindici anni[113]. Nell'uso della fotografia, dei filtri, della luce, delle elegantissime e minuziose ricostruzioni ambientali – molte delle quali composte come citazioni pittoriche, forse fin troppo calligrafiche –, perfino nei volti, mi pare mostri il suo debito verso *Barry Lyndon* di Kubrick[114]. Per la mia analisi ho estrapolato dalla prima parte del film tre frammenti, con un conseguente taglio delle scene intermedie che non compromette la comprensione dei rapporti immagine-suono. Il motivo conduttore del film – le musiche sono di Howard Blake – viene anticipato come per tradizione nei titoli di testa, ma si tratta di un'apparizione brevissima, appena 40", mentre tornerà nella versione più estesa in quelli di coda.

Nel primo frammento siamo di fronte a un caso tipico di *livello interno*. Un ufficiale medico, amico del tenente Armand D'Hubert[115], si diletta a suonare il flauto traverso (uno strumento di legno a quattro chiavi, mi pare, perfettamente aderente all'anno 1800 in cui ha inizio la storia) e lo suona come può, cioè piuttosto male. Questo "realismo" è importante (forse se il film fosse stato di produzione italiana avrebbero chiamato Severino Gazzelloni...), ma non sufficiente[116]. Per gli sviluppi che il regista vuole attribuire a questa presenza musicale non basta che lo spettatore abbia potuto constatare la fonte. È importante notare il modo in cui il suono è stato registrato: nudo e crudo, senza riverbero, proprio come può risuonare in una stanza. Quindi fate attenzione: c'è una scelta esecutiva e una scelta acustica, necessariamente coerenti.

Secondo frammento. A conclusione di un successivo colloquio fra i due amici l'ufficiale medico comincia a suonare il flauto, ma dopo un PP su di lui (brevissimo playback della durata di 1" e poco più) c'è un taglio. L'inquadratura successiva mostra in notturna l'esterno del palazzo e la finestra illuminata dello

111. Ho preso come riferimento, molto banalmente, le maggiori figure della musica polacca del primo e del secondo Novecento senza la pretesa di conoscere i reali modelli a cui Preisner guarda, eventualmente, nella sua attività compositiva [SM].

112. *The Duellists*, GB, 1977, con Keith Carradine e Harvey Keitel.

113. Il film è tratto da un romanzo breve di Joseph Conrad, *Il duello*.

114. *Barry Lyndon*, GB, è uscito due anni prima. L'attrice Gay Hamilton appare anche nel film di Scott.

115. Rispettivamente Tom Conti e Keith Carradine.

116. Qualcosa di simile è stato realizzato in *The Mission*, nella scena in cui Padre Gabriel suona l'oboe al primo contatto con i Guarani.

stesso appartamento, con un carrello ottico che allarga il c. Qui è molto importante notare due cose: l'attacco del flauto si presenta con una sonorità molto più stabile e intonata che nel frammento precedente; dal taglio in poi il suono guadagna in qualità e spazialità contemporaneamente a una dissolvenza acustica che accompagna il carrello ottico. Questo è il curatissimo passaggio da un *livello interno* a un altro, più ambiguo, che si prepara – e ci prepara – alla sua trasformazione definitiva in *livello esterno*.

Terzo frammento. Un anno dopo Armand incontra ad Asburgo una vecchia conoscenza, una prostituta[117] che tratta con galanteria e quasi con affetto. Stacco nella camera da letto dell'appartamento dell'ufficiale, dove la coppia è in intimità. Dopo una breve conversazione sulle loro conoscenze comuni, i due cominciano a fare l'amore e il motivo ritorna, stavolta per archi, in un tipico *livello esterno*. Tutto qui, ma non mi sembra poco. Per darci questo *livello esterno* dentro la narrazione – quindi escludendo la cornice dei titoli – Scott ha impiegato quasi 19', con un'accurata progressione preparatoria basata fondamentalmente sulla qualità e sul missaggio del suono. Senza contare che un motivo ricorrente, un *Main Theme* nato da un *livello interno*, assume una credibilità senza pari.

L'esempio successivo riguarda *Per qualche dollaro in più*, la seconda collaborazione, nel 1965, tra Leone e Morricone. La scena è quella del "triello", un duello a tre, secondo un neologismo del regista. Credo che il film lo abbiate visto tutti, almeno in videocassetta (anche se non è la stessa cosa), perciò basterà ricordare gli elementi narrativi che si identificano con quelli musicali. Tutto nasce da due orologi carillon identici, uno appartenente al colonnello Mortimer, l'altro a sua sorella[118], che in un flashback vediamo violentata da El Indio subito dopo l'uccisione del marito. Durante lo stupro la donna si toglie la vita e quel gesto sconvolge il bandito. El Indio, legandosi morbosamente a quell'orologio, lo ascolterà sia per scandire i suoi duelli alla pistola, sia nei momenti in cui è obnubilato dalla droga. Schematizzando per brevità, la musica prodotta dall'orologio (ottenuta con una celesta) è riconducibile al *livello interno* non solo per il gesto del personaggio, che ne aziona il meccanismo aprendo il coperchio, ma per il suono, che si presenta isolato, senza alcun supporto ritmico o armonico. Però, nei momenti in cui El Indio è sotto l'effetto della droga (stato psicofisico esaltato anche da effetti fotografici), quello stesso suono appare trasformato: è impastato, ondeggiante (armonici degli archi, elaborazione elettroacustica) e comunque più corposo. Si tratta evidentemente di un *livello mediato*. Infine, dal momento che quel motivo è sempre associato, ossessivamente, al personaggio del bandito, può essere considerato il suo leitmotiv, secondo un'appropriazione nascente dal gesto originario e dalla sua ricorrenza.

L'alleanza fra Mortimer e Il Monco (Clint Eastwood) è occasionale. Il primo vuole vendicare la sorella, mentre il secondo è un cacciatore di taglie. In ogni caso nella sfida finale contro El Indio Mortimer viene disarmato ed è sottoposto al rito del carillon: «Quando la musica finisce...». La frase non è nuova ed è un bel caso di "ricatto" psico-percettivo nei confronti dello spettatore, costretto a identificarsi con l'udito della vittima designata, ma soprattutto costretto ad assimilare l'ingros-

117. Interpretata da Diana Quick.
118. Interpretata da Rosemarie Dexter.

sarsi della scrittura musicale – cioè l'uscita da un certo grado di "realismo" musicale – come se si trattasse ancora di un *livello interno*. L'evoluzione è nota. Mentre il suono del carillon sta per arrestarsi ne subentra un'altro. Nel CT dello spiazzo polveroso, teatro del duello, entra improvvisamente un D della mano del Monco (a distanza di anni trovo sempre straordinario questo sbalzo improvviso, questo gioco di lontananza/vicinanza) che sorregge l'altro orologio, sottratto a Mortimer. «Sei stato poco attento, vecchio...», con quel che segue e sapete. Riepilogando, l'esordio è di *livello interno* e la prima crescita successiva (lieve supporto accordale degli archi, percussione della cassa armonica di una chitarra) può essere legittimamente intesa come una riproposta leitmotivica del messicano, quindi un *livello mediato*, anche se sono il primo a riconoscere che la funzione drammaturgica non è così esplicita e inequivocabile – in altre parole decisiva – come abbiamo visto e sentito in esempi precedenti. Qui il processo di identificazione tra personaggio e musica è più quantitativo che qualitativo, senza contare che potrebbe essere ricondotto a un necessario grado intermedio di crescita orchestrale, a semplice funzione di raccordo tra *livello interno* e *livello esterno*. Il quale arriva – qui non ci sono dubbi – nel momento in cui la tromba (o l'organo, a seconda dell'episodio) articola il mordente bachiano. In ogni modo, l'aspetto che trovo più riuscito è il vincolo della spettatore all'evento musicale attraverso i *livelli*. E a questo proposito è fondamentale ricordare il riassorbirsi dell'organico e il ritorno all'esile sonorità del carillon nella parte finale che prelude all'estrazione delle pistole. Lo sconfinamento nella retorica parossistica e autocelebrativa del confronto, incarnata dal più sfacciato e artificioso dei *livelli esterni*, appare ora come una "licenza" momentanea, inscritta fra il "realismo" iniziale e il "realismo" finale del carillon. C'è solo da rammaricarsi della gittata complessiva. Se ci fosse stata una dilatazione ancora maggiore la crescita sarebbe stata più progressiva.

E.M. Occorreva molto più spazio.

S.M. Già, ancora una volta non era stata girata abbastanza pellicola per rimediare in fase di montaggio. Altre cose non ho potuto sottolineare prima ma certamente le potrete notare per conto vostro. Ad esempio, gli incastri – le scansioni – tra gli inserimenti del dialogo in forma di sentenze rituali e le semifrasi musicali. Uno per tutti: «Indio, te il gioco lo conosci» e subito attacca la tromba.

E.M. Di tutto quello che il Professor Miceli ha detto vorrei sottolineare una cosa. Se l'intervento musicale è previsto nella sceneggiatura e dal regista, che gira già sapendo, allora tutto va bene. Quando invece risulta da un'improvvisazione successiva, con decisioni che vengono alla moviola dal regista o dal compositore, oppure addirittura dal solo compositore, è difficile sperare in un buon risultato. Secondo me la musica ne *I duellanti* è molto sacrificata, perché non ha lo spazio per espandersi.

S.M. Ce l'ha in seguito. Qui ho voluto mostrare soltanto la genesi, la transizione da *livello interno* a *livello esterno*.

E.M. Sì, sì. Però nel terzo frammento è veramente di una brevità eccessiva per poter chiarire bene l'idea musicale.

S.M. Non sono d'accordo. In quel punto lo sviluppo dell'idea musicale non era importante e avrà modo di esprimersi meglio più avanti. Hai visto il film?... Ecco, credo che la tua convinzione dipenda da questo. Certo, se giudichi la scena isolatamente, come compositore, per forza trovi che la musica sia sacrifica-

ta. Però devi tenere conto del fatto che la scena è breve, l'atto amoroso è un epilogo scontato, privo di significati particolari, e quella prostituta non è la donna della sua vita. Dare maggiore spazio alla musica avrebbe significato caricare la scena di valori non richiesti. Il fatto che un uomo e una donna facciano l'amore non significa necessariamente che la musica debba interpretarlo in positivo o con larghezza di mezzi. Ad esempio, e già l'ho scritto[119], non ho mai capito perché tu e Leone abbiate riservato un trattamento così "positivo" e perfino "romantico" all'amplesso amaro e ricattatorio di Jill e Frank in *C'era una volta il West*.

E.M. Nel cinema c'è anche un elemento di casualità che è ben accetto sia dal compositore che dal regista. Penso a certe soluzioni impreviste che avvengono solamente in un momento successivo. Noi ci lasciamo andare a questi eventi miracolosi, che sono qualche volta un'intuizione del regista, qualche altra del compositore, a volte anche del montatore, al quale può venire l'idea di mettere una musica in un certo punto e fare una sorpresa al compositore e al regista. A quel punto si guarda, si ascolta e si decide magari di lasciarla. Come, ad esempio, nel finale di *Allonsanfàn* si sentono quei due interventi di orchestra e coro, brevissimi, lancinanti.

S.M. Ecco un'altra scelta secondo me infelice, della quale mi sono sempre chiesto la ragione.

E.M. Non li avevo scritti per quella scena, li avevo scritti per una situazione precedente. In quel punto ce li hanno messi i Taviani e io ho pensato «Vabbe'...», forse avrebbero dato un gran colpo allo stomaco dello spettatore. Poteva essere una novità, perché non si sentono nel cinema dei pezzi così corti, veloci e traumatici.

S.M. È proprio un danno all'essenzialità del film. È un *livello esterno* smaccato e troppo invadente. È quanto di più artificioso ed estraneo si possa immaginare. Lo scalpiccio della massa dei contadini che arriva minacciosa e il sibilare del vento: bastava questo fino all'attacco della tarantella che è nella testa di Allonsanfàn.

E.M. Li ho scritti per un'altra scena.

S.M. Ora lo so, mi dò una spiegazione, ma l'irritazione resta. Certe volte anche dei registi che mostrano grande sensibilità nei confronti della musica pare non abbiano il senso della misura. Devono sottolineare, farcire, compromettendo un equilibrio potenzialmente esemplare.

E.M. Come dicevo prima, spesso si improvvisa.

S.M. Certo, anche l'estemporaneità fa parte dell'atto creativo e l'iperdeterminismo non è di per sé garanzia del risultato finale (lo senti, ad esempio, da tanta musica "assoluta" scritta a tavolino negli anni Sessanta). Mi pare che abbiamo già toccato questo punto, ma forse è il caso di ribadirlo. Leggete gli scritti teorici di Ejzenštejn e poi la ricostruzione delle fasi di lavorazione dell'*Aleksandr Nevskij* fatta dallo stesso Ejzenštejn e da Prokof'ev[120]: anche loro hanno improvvisato, hanno escogitato delle soluzioni estemporanee. Però, sottoposte all'analisi, quelle soluzioni risultano in grado di rientrare *coerentemente* nel quadro generale. Il "segreto" è tutto lì, la coerenza. Poi, naturalmente, c'è sempre chi occupandosi di queste cose cade nell'e-

119. Miceli, *Morricone*, cit., p. 150.
120. Sono riportate e discusse in Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit., pp. 229-245.

quivoco, perché scrivere a ruota libera senza documentarsi, senza verificare, è una cosa semplicissima (si sbaglia anche documentandosi, figuriamoci senza). Prendete il famoso schema audiovisivo dell'*Aleksandr Nevskij*[121]: non si contano i libri in cui è definito «partitura audiovisiva per la realizzazione...». Niente di più falso; quello schema Ejzenštejn lo ha fatto a posteriori e rientra nel quadro di una concezione formalista molto evidente, che nulla toglie all'operazione, improvvisazioni comprese. Però occorre distinguere. Improvvisare è un bel concetto, ma se l'applico a Sergej Ejzenštejn non posso applicarlo allo stesso modo a Sergio Corbucci. Però, io ho un sospetto che sento da sempre e che vi dò come tale, con *maleficio* d'inventario: ho il sospetto che nel cinema italiano l'improvvisazione dei fratelli Taviani (o di Sergio Leone, o di altri) abbia qualche punto di contatto con l'improvvisazione di Dario Argento o di Carlo Vanzina. C'è una comune base artigianale che comprende l'intuizione geniale, il grande mestiere (riferiti a Leone e ai Taviani) e il pressappochismo più dozzinale.

Passiamo ora all'ultimo esempio di transizione tra i *livelli*, col quale torniamo a un musicista e a un regista che hanno già suscitato la nostra ammirazione: Doyle e Branagh. Si tratta ancora dell'*Enrico v* e più precisamente del canto di ringraziamento *Non nobis, Domine* dopo la battaglia. Cominciamo dal piano-sequenza. Penso sappiate tutti di che cosa si tratta e ricordo di averlo già chiamata in causa, seppure di passaggio[122]. Si tratta di una ripresa senza soluzione di continuità, senza stacchi, di un virtuosismo che non ricorre al montaggio. Tutto è più fluido, più collegato e può assumere una grande importanza per la componente musicale. In questo episodio, subito dopo il proposito spirituale espresso da re Enrico, il piano-sequenza coincide col soldato che comincia a cantare da solo (*livello interno*)[123] e va avanti fino agli ultimi secondi, in cui c'è uno stacco e un PP di re Enrico. Siccome si tratta di una scena di massa – l'unica veramente tale in tutto il film – si può intuire la difficoltà che giustifica il mio discorso sul virtuosismo. Però non si tratta di una esibizione di bravura fine a se stessa. Fate caso al doppio movimento. Il carrello meccanico segue da sinistra verso destra il cammino del re; lo perde, lo ritrova, rallenta quasi a soffermarsi e riprende, mentre con un taglio trasversale opposto intersecano lo spazio, dal fondo verso sinistra, tutti i comprimari della storia. Insomma, e senza scandalizzarsi per l'accostamento, c'è anche qui qualche analogia con il riepilogo di *8 ½* e con la conclusione di *Film blu*. È un bellissimo progetto anche dal solo punto di vista delle dinamiche visive, perfettamente coniugate col ruolo primario che vi assume la musica. Il soldato intona con voce stentata «Non nobis, Domine» e comincia a camminare. Dopo la prima strofa si aggiungono altre voci, all'unisono, ma l'impasto rimane tutto sommato *live*. Poi alla strofa successiva subentra un lieve sostegno armonico affidato agli archi (e intanto il suono si fa più pulito, più rifinito), mentre alla strofa seguente il coro presenta una scrittura contrappuntistica e intona in modo ormai professionale, per cui non è più considerabile di *livello interno*. Ora anche l'orchestra si è rafforzata e svolge da sola un episodio sempre più concitato che porta alla ripresa conclusiva, in cui coro e orchestra assumono

121. Riprodotto in testi diversi, è apparso forse per la prima volta in Italia in Ejzenštejn, *Forma e tecnica*, cit.
122. Cfr. *The Band Wagon* (*Spettacolo di varietà*) citato nel capitolo 2, *L'analisi audiovisiva. Parte prima*.
123. Si tratta dello stesso Doyle, che interpreta il personaggio di Court.

il tono più celebrativo. Si arriva insomma a un *livello esterno* dei più sontuosi quasi senza rendersene conto.

E.M. Grandissimo. Un progetto perfetto, realizzato in maniera straordinaria. Qua c'è tutto il tempo che occorre. Penso a quando mi dicono: «Mi fai 20" di musica?»... Non fai niente! È il tempo che conta. Non lo conoscevo e ne sono proprio ammirato.

S.M. Considerate anche che questo lavoro rappresenta un doppio debutto: è il primo film sia per Branagh, sia per Doyle, che in precedenza aveva fatto prevalentemente l'attore.

E.M. C'è una tale sapienza che proprio non si direbbero due debuttanti. Quello che ho notato e mi piace è che il soldato canta male. Canta un tema che, apparentemente, in quel momento sembra anche brutto, ma che poi a poco a poco si trasfigura. Questa è una cosa positiva. Io credo che l'abbia fatto apposta a non cantarlo bene, a far apparire il tema all'inizio un pochino meno bello, proprio per riservarsi la gradualità dello sviluppo.

S.M. Infatti nei titoli di coda il canto di ringraziamento torna, ma in una versione diversa, in cui il solista intona all'inizio con tutt'altra sicurezza e qualità vocale (qui il "realismo" da presa diretta non serve più). Anche il tempo è diverso, un po' più spedito. Insomma, una cura riservata anche ai piccoli dettagli. Tanto poco capiscono quelli dell'Academy Award che a questo film hanno assegnato soltanto l'Oscar per i costumi. D'altra parte pensate all'Oscar per le musiche de *Il postino* e per le musiche de *La vita è bella*[124]. Con tutta la stima per Bacalov e per Piovani, credo che loro stessi si siano resi conto di essere stati miracolati dai luoghi comuni sulla "italianità" e sulla "mediterraneità" che albergano nei giurati americani. Sono musicisti troppo intelligenti ed esperti per non saperlo. Poi, certo, non è che con questa idea vai alla cerimonia e restituisci la statuetta con aria offesa. Perciò diciamo: meglio per loro. Ma la realtà – ben chiara a chi nel cinema ci lavora, non certo al grande pubblico o ai giornalisti pronti a osannare le glorie patrie – è che si tratta di musiche di mestiere, di comune mestiere, in cui Bacalov per un verso e Piovani per un altro non si sono impegnati più di tanto. Peccato, perché soprattutto *La vita è bella* avrebbe meritato una lettura più profonda. Non fraintendetemi. Ho detto profonda, non intensa, perché la drammaturgia di un film non si serve soltanto col protagonismo musicale, ingrossando la voce e buttandosi sul melodrammatico. Intendo dire più sensibilmente aderente alla singolare coesistenza fra tragico e comico che caratterizza il film di Benigni. Comunque non sarebbe giusto attribuire la responsabilità del risultato ai soli compositori. Il cinema neorealista ci ha dimostrato che se il regista non è esigente con la musica ottiene quello che si merita, ma che il film non avrebbe meritato.

E.M. In questo *Enrico V* la musica raggiunge davvero un buon risultato. Si sente la collaborazione con la regia, la progettazione della sceneggiatura. Quando nelle lezioni precedenti ho parlato della temporalità volevo arrivare proprio a questo. Qui il risultato è straordinario, non solo per la bravura del musicista, ma anche per la bravura della regia che lo ha voluto proprio così.

S.M. Qui termina l'esposizione del metodo dei *livelli* e delle relative funzioni drammaturgiche, col quale vi esorto ad analizzare in modo sistematico il lavoro altrui per capire meglio il vostro, per essere più esigenti con voi stessi e con i vostri

124. Rispettivamente, regia di Michael Radford, 1994, e di Roberto Benigni, 1997.

interlocutori. Dico una cosa che sta a metà tra un auspicio e una barzelletta: se si formassero generazioni di compositori di musica applicata con una solida base teorica – questa o un'altra, purché sia – ciò potrebbe rendere un po' più difficile la vita a quei registi che trattano la musica come il rimedio dell'ultima ora, senza sospettarne il potenziale e senza rispettarne le esigenze minime. Si creerebbero dei conflitti, ma andrebbe tutto a vantaggio del cinema. Poi è chiaro che si può lavorare a un dignitoso livello di routine e sopravvivere, perfino guadagnare discretamente (spesso ben oltre i meriti), ma questo "insegnamento" lo lascio ad altri corsi di musica applicata.

5. La registrazione

E.M. Il compositore può scrivere una partitura normale con una registrazione normale, dove i microfoni vanno collocati secondo le indicazioni del fonico, dell'ingegnere del suono. In alternativa a questo modo di procedere il compositore, già in sede di scrittura, può prevedere le sovrapposizioni, delle quali vi ho già fatto un esempio in coda alla prima parte analitica del Professor Miceli. Le sovrapposizioni possono essere dettate da ragioni di ordine pratico oppure artistico. Per quanto riguarda le prime, può essere utile o necessario che uno strumento particolare, bisognoso di una cura speciale, sia registrato fuori dell'orchestra, sopra l'orchestra. Un'altra ragione che porta il compositore alla decisione di fare una sovrapposizione è che un gruppo di strumenti produce troppo suono rispetto ad altri strumenti presenti in sala, per cui non c'è più la possibilità di controllare i livelli separatamente; ad esempio, le trombe sono entrate nel microfono dei violini e se io chiedo di alzare i violini alzerò assieme, inevitabilmente, le trombe compromettendo il missaggio, cioè l'equilibrio complessivo delle 16 o 24 piste. Qualche volta i box, quelle pareti mobili che ingabbiano e schermano uno strumento – spesso le percussioni – non sono sufficienti, perciò bisogna fare una registrazione separata e sovrapporla poi a tutto il resto.

L'altro tipo di sovrapposizione, che secondo me è il più importante, è quello creativo. In questo caso la musica è scritta proprio per essere tutta sovrapposta, tutta fatta per sezioni sovrapponibili. Si compone una musica, diciamo, aleatoria, libera, aperta, per cui gli interventi degli strumenti individuali e quelli delle sezioni orchestrali possono essere quasi casuali (ma non casuali rispetto al fotografico). Il materiale in partitura non è scritto verticalmente ma orizzontalmente, poi tutte queste presenze sono "verticalizzabili" durante il missaggio. Scrivendo così il compositore prevede una registrazione sfalsata, quindi chiama un'orchestra, ma non in seduta plenaria. Alcune volte ho avuto bisogno di un'orchestra di sessanta elementi, ma prima ne ho chiamati dieci e ho fatto registrare l'inizio della prima parte della sovrapposizione su 1 pista o 2 piste separate (questo si decide insieme al fonico), poi altri dieci elementi, più tardi altri dieci, in modo da completare l'organico di sessanta elementi in sei sessioni di registrazione. In questo modo nel missaggio definitivo posso fare infinite combinazioni: posso missare la sola pista degli archi o di una parte degli archi, poi posso missarla assieme a quella degli ottoni, che sono anch'essi liberi perché non è rientrato nulla[1], oppure posso missare quegli archi con gli strumentini, oppure con determinate percussioni, e ancora con le tastiere. Però

1. Per rientro microfonico si intende quel fenomeno, già illustrato, a causa del quale i suoni di una sezione strumentale interferiscono con quelli di un'altra sezione.

posso fare anche dei trii, posso fare anche dei quartetti. Con registrazioni pensate così posso fare parecchi tipi di combinazioni strumentali con lo stesso organico; questo non lo fanno tutti i compositori, è un processo che ho adottato io molto spesso. È nato da un'esigenza di risparmio e poi è diventato un fatto creativo. Per quanto riguarda il risparmio, così facendo registro in un turno con dieci elementi 20' di musica. Al turno successivo con altri dieci elementi avremo ancora 20' di musica, ma già con la possibilità di moltiplicare le combinazioni di partenza. Insomma, questo procedimento dà dei risultati molto utili. Anche il potenziale creativo mi pare evidente, però bisogna scrivere la partitura pensando a questo, non si può farlo così come capita. Si può ottenere una musica un po' libera, un po' cromatica, un po' dissonante, ma si può raggiungere anche un risultato tonale, semplicemente tonale. In qualche partitura[2] così organizzata prevedo nella stessa pagina parecchie situazioni diversificate, anche con tripla orchestra d'archi, quindi è una maniera tutta da inventare, ma è molto stimolante, molto divertente. Poi si va a missare; si missa con il regista che guarda il fotografico, ma non è in grado di capire niente, perché sto registrando una partitura con varie sezioni che, nella loro "incompletezza", non possono restituire subito all'ascolto l'idea compositiva finale. Naturalmente questo procedimento devo averglielo spiegato in precedenza, anche se lui sarà ugualmente scandalizzato e irritato, proprio perché non è in grado di controllare niente, né di esprimere un parere. Per farlo dovrà aspettare la fine della registrazione, ma a quel punto può darsi che il risultato non sia comunque di suo gradimento. Insomma, ci sono dei grandi rischi e io nella mia professione me li sono presi, un po' per volta. Uno dei primi registi con cui ho applicato questo metodo è stato Boisset[3], che poi non mi ha chiamato più... anzi, mi ha richiamato dopo tanti anni. Quando gli proposi la tecnica delle sovrapposizioni, di cui aveva capito il meccanismo, non era molto convinto. I sincroni li avevamo già stabiliti in precedenza e su quelli aprivamo o chiudevamo[4] certe piste al momento opportuno, sebbene ci fosse un'unica linea portante. Il pezzo diventa così un caleidoscopio di suoni, di eventi imprevisti, che danno un risultato definibile, in un certo senso, aleatorio.
S.M. Sarebbe forse opportuno aggiungere qualche parola sul film, sul suo clima, a beneficio di chi non l'ha visto; anche per giustificare le scelte strumentali che hai fatto.
E.M. *L'attentato* si svolge essenzialmente in Francia, ma tratta di un problema politico di un paese nordafricano. Non disponevo di strumenti originali, quindi ho preso delle percussioni, quelle che avevo, ho messo la mandola che doveva essere l'imitazione del buzuki greco e forse assomiglia a degli strumenti a plettro dell'Africa del Nord, e così via. Non volevo una ricostruzione rigorosa del folklore del luogo, bensì l'illusione di quel folklore, tanto più che non avremmo potuto mai avere gli strumenti e gli strumentisti nordafricani. In alternativa avremmo dovuto rifarci alla musica del luogo, ma non sarebbe stato possibile perché l'editore aveva già investito del danaro per la musica scritta appositamente, quindi non poteva spenderne dell'altro per versare i diritti esistenti sulle musiche di provenienza nordafri-

2. La definizione di partitura, inevitabile ma generica, potrebbe non rendere giustizia al principio. Si può parlare semmai di una partitura-madre, il cui grado di leggibilità simultanea in verticale (di sezione in sezione) è solo potenziale, rifacendosi a un concetto compositivo di modularità. Per un approfondimento si rimanda a Miceli, *Morricone*, cit., p. 158 sgg.
3. Si riferisce al film *L'Attentat*, regia di Yves Boisset, 1972. Cfr. p. 158.
4. È ciò che in termini tecnici si definisce una dissolvenza di apertura o di chiusura, ovvero *Fade In - Fade Out*.

cana. D'altra parte nessuno mi aveva chiesto di fare una musica con precise connotazioni etniche – il film non era un documentario sul Nord Africa – perciò potevo fare una musica che mi riguardasse, che fosse un'interpretazione occidentale. Il compromesso tra un'illusione della musica nordafricana e la musica di commento che ho scritto in modo tradizionale si realizza proprio con la tecnica delle sovrapposizioni. Si possono distinguere vari suoni di violini, strappi di archi, ance, percussioni. Nel pensare questo pezzo sono stato influenzato da un'idea: l'identificazione di un tema (qui praticamente non c'è un tema, ce ne sono tanti) col suo timbro, per la sua brevità, la brevità di un tema che viene da esempi della musica primitiva tramandata per merito della memoria; una musica fatta di brevi incisi melodici, ritmici, timbrici. D'altronde ho parlato di musica africana, che è ripetitiva al massimo; perciò è giusto che qui ci sia questo senso di ripetitività, e quindi di... non la voglio chiamare noia...

S.M. Di ostinazione.

E.M. Di ostinazione, sì, perché è una musica fatta di piccoli incisi. Il pezzo è abbastanza lungo. L'ho chiamato *Sinfonia dell'attentato* e adesso ne ascoltiamo una parte[5], almeno fino al punto in cui hanno fatto il loro ingresso un po' di elementi. Sono molti, ma in questa versione non li ho usati neanche tutti. La scrittura finalizzata alle sovrapposizioni comporta una situazione che spesso mi ha divertito: se c'è qualcuno nell'organico che non sa suonare come piace a me non lo faccio suonare; la partitura è talmente aperta che posso anche eliminare dei suoni che ho scritto. In quel caso dico che ci ho ripensato, che non mi piace più quello che ho scritto. Mi prendo tutte le colpe e suonano soltanto quelli che mi piacciono, e anche questo è un grande vantaggio.

S.M. Considerando che nel cinema il compositore deve sempre lottare con una temporalità musicale non assoluta ma in rapporto alla scena, alla sequenza, garantendo però al pezzo, se ci riesce, una sua logica, mi pare chiaro che la scrittura modulare (come io la definisco, che è poi il sistema che porta alla tecnica delle sovrapposizioni) elude questi problemi. Ma non solo. Nei casi limite crea un rapporto col film che non è più temporale in senso convenzionale. Infatti, in un contributo di natura tradizionale – intendo dire lo svolgersi del tema affidato all'arcata melodica – la dimensione temporale è ben riconoscibile: ha un inizio e una fine espliciti, che coincidono il più delle volte con l'episodio filmico; non a caso nella musica si parla di forme "chiuse". Qui invece siamo di fronte a una continuità musicale che influisce sull'architettura stessa del film (basti pensare al montaggio) e di conseguenza sulla sua percezione temporale.

E.M. La maniera di registrare gli elementi che formano questa musica – gli elementi cosiddetti, appunto, modulari – richiede un altro chiarimento. Al tempo in cui ho fatto *L'attentato* non avevo il registratore a 24 piste bensì a 16, quindi ho registrato su 16 piste tutti gli elementi che avevano bisogno di essere in sincrono, quelli ritmici. Poi su una macchina a 8 piste ho registrato quelli "sospesi", i suoni lunghi, tesi, quelli che non dovevano essere in sincrono. Oggi si può registrare normalmente a 48 piste, lo fanno molti gruppi, molti complessini. Registrano qualsiasi cosa a 48 piste, anche se devono fare un pezzo molto semplice. Siccome non sono maestri della sperimentazione, questi signori non sanno quello che devono

5. LP General Music ZSLGE 55121.

fare, non sanno quello che verrà fuori, non sanno niente: hanno l'accordo di Do magg. col bel suono di chitarra e basta. Poi ci vuole un mese per trovare una linea fra quelle 48 piste. Invece, io parlo di registrazioni su 48 piste, ma anche molto meno, dove il compositore decide cosa scrivere e cosa mettere in sovrapposizione. È una concezione che nasce dall'assoluta necessità di essere creativo e di imporre alle macchine la propria volontà, invece di subirla come nei gruppi rock, che per fare un CD stanno a Londra tre, quattro mesi e spendono milioni e milioni. Io non ho mai potuto disporre di cifre del genere. La cosa piacevole che ho scoperto in questo sistema compositivo è che in un pezzo scritto così tutto sembra nascere da una forma di germinazione spontanea e consequenziale: all'ingresso di un nuovo elemento quello precedente pare trasformarsi e ancora la cosa si ripete e si moltiplica con l'ingresso di un nuovo elemento. Si realizza una forma conseguente a se stessa, nel senso che nasce ogni volta dagli elementi stessi che fanno parte della composizione. Nessun elemento attacca in maniera perentoria in questo missaggio, anche se può esserci il caso in cui un elemento debba attaccare subito, senza gradualità, e allora non si alza il potenziometro ma si preme un tastino che porta direttamente al livello predisposto, così l'attacco è perentorio. Adesso vorremmo passare a un altro tipo di pezzo che corrisponde a questa idea, sebbene con conseguenze diverse. Lo avevo immaginato per l'episodio di un film dell'Unicef[6].

S.M. Un film d'animazione.

E.M. Sì, d'animazione, dove erano impegnati cinque compositori, a ciascuno dei quali erano stati affidati due pezzi[7]. Inizialmente avevo pensato di fare un pezzo usando cori originali di bimbi provenienti da tutto il mondo, tanto più che in quell'occasione non c'era da guadagnare niente e non c'era neppure un editore. Era l'Unicef a finanziare il progetto, quindi pensavo di potermi togliere questa soddisfazione: attingere a fonti originali giapponesi, algerine, arabe, italiane, ebraiche, greche, sudamericane, indiane, spagnole, portoghesi... Da un caleidoscopio di canti di bambini ottenere un pezzo un po' come ne *L'attentato*, lavorando su varie piste ad anello (anello sapete cosa vuol dire? Si trova il punto giusto della congiunzione di un nastro, si congiunge, poi si lascia girare all'infinito e si registra). Se un pezzo avesse avuto una durata di 30" lo avrei raddoppiato, triplicato. La singola melodia avrebbe ripreso sempre da capo, senza fine. Ma l'idea iniziale non era realizzabile, perché era impossibile trovare tutti quei canti originali con cori di voci bianche.

Alla fine avevo a disposizione un coro di trenta bambini[8] e così ho scritto dei canti pensando alla tradizione giapponese (per modo di dire, perché era sempre il mio coro a cantare; figuriamoci che giapponesi avrebbero potuto essere), a quella indiana e così via. Insomma, ho fatto ricorso a varie scale, a varie melodie non originali ma inventate, pensando di volta in volta alla musica spagnola o portoghese o ebraica. Lavorando con la tecnica delle sovrapposizioni ho ottenuto sedici cori di bambini che cantano sedici cose diverse, ciascuna su una pista, inserendo anche

6. *Ten to survive*, in LP Antologia General Music GM 33/01-4, poi in CD NST 01-1/2. Per altre notizie e per un'analisi dettagliata si veda Miceli, *Morricone*, cit., p. 229 sgg. Il film è irreperibile, ma una copia è depositata presso gli Archivi Rai.

7. Oltre a Morricone, si tratta di Nino Rota, Egisto Macchi, Luis Bacalov e Franco Evangelisti. Il film era quindi composto da 10 cortometraggi d'animazione prodotti in altrettanti paesi (Motion Picture Academy Award 1980). Le musiche sono state raccolte nell'LP CAM WEA T 58442.

8. Coro di voci bianche dell'ARCUM diretto da Paolo Lucci.

dei piccoli brani che avessero la funzione di collante, di congiunzione fra i vari cori. Poi ho fatto registrare dei pedali, non tanto per l'intonazione dei ragazzi, piuttosto per fornire all'ascoltatore una certa chiarezza, un riferimento, una polarità. Il risultato non è quello che avevo immaginato con i cori originali, però è un risultato che non mi dispiace ricordare come un'esperienza molto positiva, che ha avuto anche qualche seguito. Il cinema mi è servito anche per fare esperienze di questo tipo, esperienze che probabilmente hanno portato un contributo importante, per me, nella musica scritta al di fuori del cinema.

S.M. Anche se ci stiamo muovendo su un piano prevalentemente tecnico, mi pare importante sottolineare che *L'attentato* di Boisset per un verso e *Ten to survive*[9] per un altro ti lasciavano una libertà di scelta davvero insolita, per cui sono soluzioni che restano un po' ai margini della prassi.

E.M. È esattamente come hai detto. Infatti Boisset non era così felice, perché se è vero che il regista può controllare tutti gli elementi del suo film – è padrone dei dialoghi, gli attori li dirige lui, decide la scenografia, i costumi, il doppiaggio, i rumori, l'aria, gli uccellini – sulla musica non ha controllo, almeno iniziale, e può sorprendersi negativamente o positivamente del contributo del compositore. Nel caso di Boisset, come vi ho detto, lo avevo avvertito spiegandogli tutto nei dettagli, ma ormai so per esperienza che questo genere di spiegazioni non arriva a destinazione, o arriva pochissimo. Ma l'infelicità di Boisset si può anche capire, perché utilizzando le sovrapposizioni lui avrebbe ascoltato il risultato finale quando l'orchestra non sarebbe stata più disponibile. Se a quel punto mi avesse detto: «Vorrei che l'oboe facesse una certa cosa...», avrei dovuto rispondergli che era impossibile. Insomma, i registi in questi casi sono veramente tagliati fuori, ma se ho potuto agire così è per un certo prestigio di cui godevo agli occhi del regista.

Tornando al pezzo per il film dell'Unicef, posso aggiungere che non tutti i moduli sono monodici, anche se quelli polifonici sono una minoranza. Il contrappunto è apparentemente casuale. Ero partito da scale specifiche prima di comporre i singoli canti, quindi a parte i pedali avevo un controllo assoluto delle scale e di conseguenza di tutti i suoni usati. La casualità nasce dopo, dal missaggio dei moduli, ma è pur sempre una scelta del compositore. Sia chiaro: le piste non sono sincronizzate affatto, nel senso che in quella certa pista so che c'è il canto spagnolo, nell'altra il canto portoghese, nell'altra il cinese, nell'altra quello messicano... e basta; per questo all'inizio ho fatto entrare tutti i moduli insieme, gradualmente, e altrettanto gradualmente li ho fatti sfumare, ma un successivo controllo era possibile (e così ho fatto in qualche caso) e consisteva nel cronometrare e annotare i tempi dei diversi moduli.

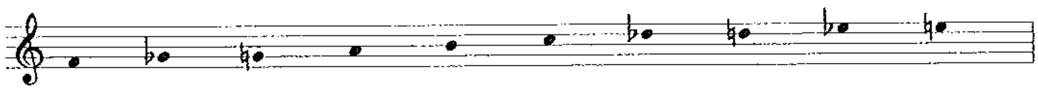
S.M. Siccome mi pareva un pezzo di riferimento, nel mio lavoro su Morricone c'è un'analisi abbastanza dettagliata, dalla quale posso estrarre qualche altra informazione. Le cellule generatrici sono 15; alcune sono tetracordi, altre pentacordi. Vi elenco le aree etniche così come l'autore le ha annotate in partitura:

1	Europa
2	Europa Occidentale
3	Cina

9. Si tratta del titolo del film d'animazione dell'Unicef.

4	Senegal
5	Cultura ebraica
6	Giappone
7	Giappone (area asiatica)
8	Sud America
9	Indiani del Nord America
10	Africa
11	Europa
12	Sud America
13	Africa
14	Europa Occidentale
15	Asia

Però tutti questi tetracordi o pentacordi che siano provengono da una scala generatrice di dieci suoni. Estrapolando i suoni dai diversi modelli melodici e riportandoli nell'ambito dell'8ª ho ricavato questa successione:



Esempio musicale 19 - Scala generatrice di *Bambini del mondo*

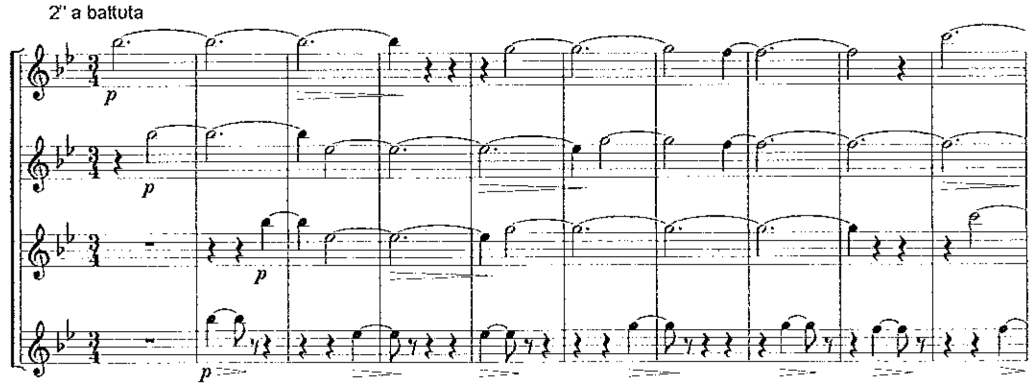
E.M. Mi pareva che fossero undici... Non è un totale cromatico, non c'è un impianto dodecafonico, ma abbiamo una prevalenza modale chiaramente avvertibile. I pezzi sono tutti orecchiabili.

S.M. Vorrei fare un'altra aggiunta. Nella partitura trovai un appunto che poi ho riprodotto nel libro. Morricone distingue tre categorie di riferimento, o se preferite di caratterizzazione compositiva: una riguarda la Tessitura, una riguarda la Condotta e un'altra ancora i Rapporti. Per la Tessitura distingue tra A (acuta), M (media), B (bassa). Per quanto riguarda la Condotta ci sono altre sigle: MEL sta per melodica, PED significa pedale (ovvero condotta armonica, indicata come tale fra parentesi) e DIN per dinamica. L'ultima categoria – i Rapporti – comprende due opzioni: CO, ovvero consonanti senza alterazioni, e DI, cioè dissonanti. Tornando ora ai moduli che caratterizzano il progetto, se prendiamo ad esempio il n. 13 – Africa – fatto di due soli suoni, troviamo le sigle B - DIN - CO. Ciò significa che quella cellula è stata costruita in tessitura grave, con condotta dinamica e con rapporti consonanti. E così via. Questo può rendere l'idea della progettazione, anche se il progetto nasconde una polarità di natura tonale che ora non è il caso di specificare. Il testo, enunciato nelle diverse lingue, è sempre lo stesso: «Noi siamo i bambini del mondo».

E.M. Se avessi abolito tutte le polarità ne sarebbe uscito un pezzo sicuramente più incisivo, molto più aggressivo, con le voci dei bambini che vengono da lontano, arrivano di fronte all'ascoltatore e poi tornano indietro... Sì, il pezzo sarebbe risultato tutta un'altra cosa, ma l'aspetto piacevole delle sovrapposizioni è proprio questo: lo stesso materiale si trasforma a seconda della disposizione, dando luogo a risultati completamente diversi. La stessa esperienza è stata fatta con una musica molto più facile, molto più orecchiabile e, a detta del Professor Miceli, molto efficace, in un film in cui era necessario che il pubblico non avesse difficoltà di com-

prensione. Il film è *Giù la testa* di Sergio Leone[10], il brano è nei titoli di testa e l'ho chiamato *Invenzione per John*.

S.M. In effetti devo a questo brano la scoperta della tecnica modulare, che poi verificai in *Bambini del mondo* e in altri pezzi ancora. In fase di preparazione del libro chiesi al Maestro Morricone alcune partiture scritte per *Giù la testa* e lui, secondo il suo costume di pudore, me le dette senza un commento o un'indicazione particolare. Non ci volle molto a capire che *Invenzione per John* non era una partitura comune, da leggere contemporaneamente in orizzontale/verticale, bensì quella che poi ho definito una partitura-madre, base del principio della modularità. Ne fui, e ne sono tutt'ora, ammirato e ricordo benissimo, dopo la prima decifrazione, il piacere che provavo nell'immaginare combinazioni – sovrapposizioni – diverse da quelle realizzate nella colonna musicale e nella incisione discografica. Chi legge diventa una specie di compositore potenziale, così come un bambino monta in modi infiniti i pezzi del Meccano (ai miei tempi) o del Lego (oggi), dimentico che quei pezzi li ha progettati qualcun altro. Ora non vorrei dire in modo approssimativo quello che ho scritto con maggiore meditazione, però *Invenzione per John*, proprio per quel bisogno di coprire la necessità di comprensione e quindi molto più de *L'attentato* e di *Bambini del mondo*, spazia da una normale convenzionalità melodica, armonica e ritmica a una indeterminatezza (apparente) non lontana da certa musica contemporanea. C'è l'immancabile fischio che altrove, in altri pezzi per il film, sarà elemento micro-tematico; ci sono le vocine in falsetto che cantano «Sean-Sean-Sean», altro elemento caratterizzante questa colonna musicale, quindi una specie di sintesi delle musiche di tutto il film; però, pur riconoscendole, risultano "evaporate", galleggianti su una base – che non è una base come s'intende di solito – estremamente cangiante. Basterebbe aprire la pista di una delle due sezioni degli archi, la più "libera" da riferimenti armonici, associandola ai suoni più icastici e isolati, tendenzialmente dissonanti – figli diretti di una concezione puntillista a cui Morricone guarda da sempre –, per trasfigurare il risultato finale. Ma quale risultato finale? Quello che ho in mente, non quello che è dato ascoltare nell'incisione discografica[11]. Posso farvi vedere l'estrapolazione dalla partitura-madre di *Invenzione per John* di alcuni moduli, ciascuno dei quali si caratterizza in modo molto diverso. Il primo, ad esempio, è riferito a 4 voci virili in falsetto. È uno dei moduli più lunghi dell'intero sistema.

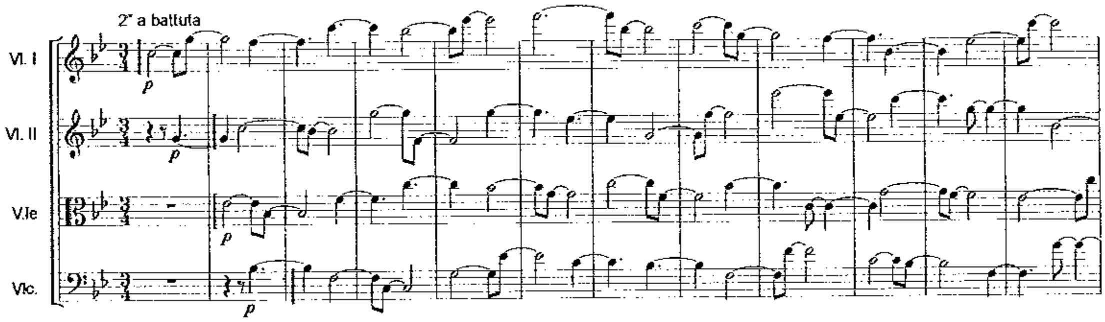


Esempio musicale 20 - Frammento di partitura-madre da *Invenzione per John (Giù la testa)*

10. Il film è del 1971.

11. *Invenzione per John*, colonna musicale in LP Cinevox MDF 50. Il brano non risulta essere stato ristampato in CD.

Questo, invece, è il modulo 1 degli archi. È una aumentazione variata della *Marcia degli accattoni* e assume una funzione sia coloristico-armonica (verticale), sia contrappuntistica (orizzontale/verticale).



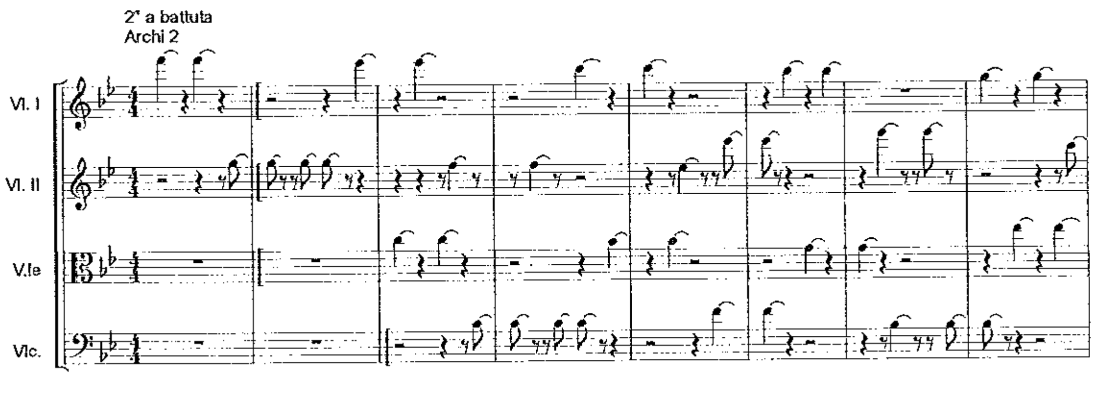
Esempio musicale 21 - Frammento di partitura-madre da *Invenzione per John (Giù la testa)*

Può essere interessante confrontarlo col modulo degli archi 2, aritmico rispetto agli altri moduli e più frazionato.



Esempio musicale 22 - Frammento di partitura-madre da *Invenzione per John (Giù la testa)*

Su queste "linearità", benché frammentate e ulteriormente segmentate nell'operazione aleatoria di entrata e uscita, si pongono interventi pseudo-puntillistici, come questo modulo riferito a pianoforte e contrabbasso elettrico:



Esempio musicale 23 - Frammento di partitura-madre da *Invenzione per John (Giù la testa)*

In fondo, è una rivisitazione del concetto di tema con variazioni, ma più vicino al pre-classicismo che al Sette-Ottocento[12]. Resta da dire che le composi-

12. Per un'analisi più dettagliata cfr. Miceli, *Morricone*, cit., p. 162.

zioni modulari hanno forse un punto debole nella impossibilità di essere proposte in una esecuzione pubblica.

E.M. È una osservazione giusta, ma in teoria è possibile. Il direttore dovrebbe dare gli attacchi secondo tempi prestabiliti in una partitura apposita, dov'è scritto ad esempio: «Al 23° secondo attaccano i sei bambini del coro C».

S.M. Però è tutto meno controllabile, senza contare la mancanza delle dissolvenze, degli ingressi e delle uscite graduali.

E.M. Certamente. Comunque io l'ho fatto. L'occasione venne nel 1982 da una richiesta di un convento di monache di Roma; volevano che scrivessi un pezzo da eseguire pubblicamente per celebrare un anniversario della loro Madre superiora. Non avendo alcuna intenzione di accettare l'incarico, dissi che per scrivere quel pezzo mi occorreva un coro di 300 bambini, ma loro risposero che non era un problema. Aggiunsi allora che mi occorreva anche una grande sala circolare, per dividere i bambini in vari cori e le monache dissero che la sala circolare c'era. Dissi infine che avrei avuto bisogno di un impianto di amplificazione separato per ogni coro (da 16 a 18), oltre a un altro impianto per la propagazione di un suono di riferimento per l'intonazione dei vari gruppi corali. Anche a quella richiesta non si scomposero, così fui costretto ad accettare. L'esperimento andò bene; lo realizzai e lo diressi senza alcun compenso, perché valeva in sé, come esperienza.

Per concludere il discorso delle sovrapposizioni possiamo riferirci ad altri due casi: un piccolo brano dal *Mosè*[13] e un altro da *La tenda rossa*[14]. Nella *Tenda rossa* i cori erano nati per un altro scopo; qui sono stati disposti ad anello e hanno subìto un trattamento elettroacustico attraverso un modulatore. Sarebbero dei risultati impensabili senza le sovrapposizioni.

S.M. *La tenda rossa* tratta della spedizione polare di Umberto Nobile col dirigibile Italia e della gara di solidarietà che scattò per soccorrere gli esploratori.

E.M. Infatti, dopo una introduzione affidata a suoni sintetizzati, c'è una situazione sonora che inizia con il segnale di richiesta di soccorso dell'alfabeto Morse – «S-O-S» – che porta come conseguenza all'attacco di un pezzo orchestrale costruito su nove pulsazioni: tre brevi, tre lunghe e tre brevi[15], con ingresso successivo delle voci. Verso il finale torna una prevalenza di suoni sintetizzati. E questo dei sintetizzatori vale anche, anzi soprattutto, per il brano tratto da *Mosè*. Inevitabilmente gli argomenti si sovrappongono e si potrebbe parlare di sintetizzatori e campionatori, ma adesso l'ascolto è legato al problema delle tecniche multipista.

S.M. Dopo riferimenti così densi e impegnativi mi pare il caso di inserire una osservazione di fondo. È del tutto comprensibile che, prendendo spunto dal tema delle sovrapposizioni, il Maestro Morricone proponga brani come la *Sinfonia* da *L'attentato*, *Bambini del mondo* e un brano da *La tenda rossa*. Si tratta di esempi che la dicono lunga sul modo in cui un compositore può prendere seriamente il proprio mestiere nel cinema (se ne ha le doti). Però qualcuno potrebbe chiedersi legittimamente quale sia stata poi la loro applicazione al film. C'erano scene, c'erano sequenze così lunghe da consentirne l'inserimento? Io lo so bene che non è così, Ennio, perciò potrebbe essere utile se volessi accennare alle soluzioni realmen-

13. *Nella voce di Dio*, dal film tv *Mosè*, regia di G. De Bosio, 1975, CD NST 01-2.

14. *Altri dopo di noi*, dal film *Kräsnaja palátka* (*La tenda rossa*), regia di M. Kalatozov, 1968, CD NST 01-2.

15. Nell'alfabeto Morse, il cui uso è stato di recente ufficialmente abolito, la lettera S corrisponde a tre punti e la lettera O a tre linee.

te adottate. Certo, stiamo parlando di sovrapposizioni, ma non vorrei che nascesse in chi ci segue l'equivoco dell'esistenza di un'oasi cine-musicale che si sottrae tanto alle esigenze della narrazione cinematografica quanto alle leggi di mercato. Invece gli ascolti ci confermano ancora una volta quanto ho già osservato in precedenza: siamo di fronte a casi eccezionali in cui il compositore ha goduto di una libertà di linguaggio – non parlo delle sovrapposizioni, ma proprio della scrittura – che purtroppo non fa testo. In altre parole, sono testimonianze di grande interesse, ma essendo privilegio di pochi si possono ammirare più che sperare di praticarle. Il cinema col quale potrà forse collaborare chi ci segue chiederà tutt'altro. E comunque, tu stesso agli inizi ti sei imposto all'attenzione del grande pubblico e della critica (lungimirante o malevola che sia stata) non con questi esperimenti radicali, bensì con musiche di tutt'altra natura.

E.M. Sono d'accordo. La musica per *La tenda rossa* ha una durata di 23' e nel film non si sente completa. Quella per *L'attentato* dura 17' e anche in questo caso non si sente completa, ma ritorna in momenti diversi nel film. Perciò ho fatto un missaggio speciale per il disco, raccogliendo i vari frammenti che già avevo preparato per il film. Così li ho fatti diventare un'unica composizione, esclusivamente per il disco.

S.M. Mi pare inconfutabile che l'incisione discografica rappresenti un documento del lavoro compositivo, al di là delle riduzioni operate nel film. In certi casi, però, c'è una differenza enorme fra la versione discografica e quanto ci è dato ascoltare nella colonna sonora. Restando proprio al film *L'attentato*, può nascere una certa delusione dal confronto fra le due versioni. Intanto c'è un problema di qualità tecnica generale del suono. Poi, nel punto in cui la musica interviene maggiormente – lo scontro fra i dimostranti e la polizia –, c'è anche una coesistenza infelice con i rumori. Rispetto ai 17' della versione discografica, infine, la presenza più consistente nel film non supera i 3' circa. Ecco perché credo sia importante chiarire la differenza fra una operazione di ricerca speculativa – che ritroviamo nel disco – e la realtà dell'applicazione.

E.M. Ancor più c'è da dire che dei pezzi pensati così, scritti così, hanno bisogno proprio del tempo per affermarsi. È assolutamente necessario che lo spettatore possa ascoltare, quindi se una scrittura di questo genere viene utilizzata per 10" meglio non inserirla, meglio non pensarla neanche. Ne *L'attentato* c'era la possibilità di sentirla più a lungo, ma nel missaggio Boisset mi ha un po' tradito (forse a causa della sua delusione). C'erano dei momenti in cui sarebbe stato possibile mettere più musica – li avevamo missati insieme –, poi però l'ha tolta a mia insaputa privilegiando gli effetti. Questo genere di scrittura molti registi la capiscono dopo anni e questo vuol dire che nel cinema commerciale, se si fanno degli esperimenti, poi si pagano. Io li ho pagati. E meno male che non sono mai stato protestato[16]. Può succedere infatti che il lavoro venga rifiutato e che l'incarico sia dato a un altro compositore, con un conseguente raddoppio delle spese. Succede raramente, però succede. Non a me, per fortuna. Per restare ancora su questi aspetti concreti, come giustamente ha suggerito il Professor Miceli, vorrei dire che i tagli non riguardano soltanto la musica di difficile comprensione. Qualche volta succede anche, decidendolo già alla moviola, che si debbano preparare dei pezzi di riserva, sapendo in partenza che forse non andranno nel film. È normale. Può succedere

16. Nei contratti riguardanti collaborazioni artistiche il recesso da parte del produttore si definisce "protesta".

perfino che un pezzo serva a coprire dei rumori che non sono venuti troppo bene. Può essere frustrante per il compositore, ma fa parte del lavoro nel cinema.

Accenno ora al premissaggio e al missaggio finale. La differenza tra le due fasi non dovrebbe richiedere spiegazioni. Comunque del premissaggio abbiamo già parlato finora più volte senza nominarlo. A parte le sovrapposizioni – che se volete rappresentano un caso particolare di premissaggio – si tratta di una operazione fatta per dare equilibrio alle diverse componenti orchestrali, con riversamento finale nei due canali stereo (o in sistemi più sofisticati, se il film lo prevede: Dolby Surround e via dicendo). Il missaggio consiste invece nel mescolare la musica con i dialoghi e con gli effetti. Si tratta di una mescolanza non reale, perché le varie colonne restano separate in modo da potere intervenire successivamente per inserire il doppiaggio (la parte che non viene modificata si chiama infatti colonna internazionale), però la colonna musica subisce una serie di interventi per essere adattata al film. Qui è il regista ad avere l'ultima parola. Potrà trattare bene la musica, facendola ascoltare nel modo migliore, oppure potrà trattarla male non facendola ascoltare abbastanza. In genere, secondo me, la musica che si ascolta male appare brutta anche se è bellissima e, viceversa, una musica mediocre, se dà con efficacia il suo contributo al film, è da tenere in considerazione. Ma capita spesso anche questo: dopo avere lavorato tanto il compositore può restare molto deluso del modo in cui la sua musica è stata sacrificata. Da un po' di tempo i dischi ci salvano, perché il documento di quello che abbiamo fatto realmente resta e può raggiungere lo spettatore, però è una consolazione parziale se la presenza della musica nel film è stata compromessa dal missaggio.

A proposito del rapporto con altri elementi del sonoro, cioè rumori o dialoghi, c'è anche la possibilità di comporre utilizzando i rumori stessi come parte integrante della composizione. Sono esperimenti difficilissimi che si tentano soltanto quando si sa che il film non farà una lira[17]. L'avevo già fatto in qualche film, in qualche scena isolata, ma l'ho applicato integralmente una sola volta, in un film di Virginia Onorato intitolato *L'ultimo uomo di Sara*[18], in cui ho usato tutti i suoni casuali, presi dalla realtà, montandoli in moviola con vari premissaggi, ma prevedendoli anche nella composizione che ho applicato al film. Ricordo un altro tentativo che ha qualche analogia col precedente. Nel bellissimo film di Elio Petri *Un tranquillo posto di campagna*[19], soprattutto negli episodi dei sogni, degli incubi notturni del protagonista – un pittore interpretato da Franco Nero –, si vedono immagini cromatiche astratte, uno stravolgimento di tavolozze che ho cercato di interpretare. Qui la musica non sostituisce i suoni della realtà come nel caso precedente, è un'altra cosa. Si tratta di un processo di identificazione con le immagini, però di grande efficacia. Il film ha incassato pochissimo: questo è bene dirlo.

Soluzioni come queste dipendono dalla fiducia che il regista ha nel compositore, dall'amicizia e dalla confidenza che intercorrono fra loro. Non sempre i registi sono pronti a recepire certi messaggi, ad attribuire alla musica un significato e una possibilità espressiva che possano apparire al di sopra del loro operato, soprattutto al di sopra del loro ruolo. Mi ricordo che Faenza per *Escalation*[20], il primo film che

17. Allude agli incassi presunti e all'assenza di ambizioni economiche da parte della regia e della produzione.
18. Datato 1972.
19. Prodotto nel 1968.
20. Prodotto nel 1968.

feci con lui, mi disse di non avere idee riguardo alla musica, lasciandomi totalmente libero. Era un film molto eccentrico (che andò bene)[21] e inventai dei suoni con la bocca – suoni di gola, dalla laringe – realizzati da Carlo Nicchio, in varie sovrapposizioni. Non applicai questa soluzione a tutto il film, ma solo in certi momenti, in cui esaltava il carattere bizzarro del protagonista[22]. Succede che il regista accetti certe idee soltanto a parole, annullando poi il consenso in sede di missaggio. Faenza quei suoni avrebbe potuto toglierli, ma non lo fece. In ogni modo questo genere così particolare di interventi non fa parte di una trattativa tra il compositore e il regista, almeno in una fase iniziale: è la sensibilità del compositore che porta alla decisione di trasferire sulla partitura i suoni che gli vengono direttamente dalle immagini, indipendentemente dai dialoghi, dai rumori e da altre cose. Faccio un esempio concreto. Il film *Il sorriso del grande tentatore*[23] è ambientato ai giorni nostri, in un convento religioso. L'architetto Umberto Turco aveva fatto delle scenografie straordinarie che comprendevano diversi stili architettonici di tipo ecclesiastico. Così scrissi una musica basata su cori che passavano in rassegna e mescolavo insieme, in maniera disordinata, i testi delle cinque *Sequenze* della Chiesa, con riferimenti musicali a epoche diverse della musica liturgica, e per questa idea sono stato criticato duramente dal Professor Miceli.

S.M. A parte questo, soluzioni di tale genere si spiegano soltanto in termini musicali, tecnici e storici, perciò si comunicano male al regista, che così rimane un po' tagliato fuori. Non credi?

E.M. Non proprio. Il regista accetta in anticipo una impostazione come questa, non va incontro a un'avventura (che poi può comunque rifiutare). Il musicista gli confida la propria idea; gliela racconta al meglio delle sue possibilità, al pianoforte, prim'ancora di andare in sala di registrazione. Io raccontai a Damiani la mia intenzione di rispettare l'impostazione scenografica del film e lui l'accettò. In questo caso non ci trovavamo di fronte a un'idea tematica, ch'è sempre più facilmente trasmissibile, ma di fronte a un pensiero, a una impostazione stilistica che prevale su tutto il resto, tanto più che questi momenti musicali della liturgia cristiana che ho passato in rassegna erano completamente mescolati, come del resto la scenografia di Turco aveva elementi romanici e barocchi mescolati, non distinti. Quindi ho servito il film nella maniera che credevo migliore e il regista ha condiviso con me questa scelta. Poi, molti anni dopo, ho ascoltato la critica del Professor Miceli.

S.M. Non aprirei l'argomento, perché il mio giudizio è ininfluente rispetto ai meccanismi che stai spiegando. Posso soltanto dire che negli anni, studiando la tua musica – oppure altri temi che riguardano altri autori – ho anche modificato certe mie opinioni. E mi fa piacere, perché credo che sia sempre meglio rimettere tutto in discussione e non arroccarsi su posizioni intoccabili. Però su questo punto più passa il tempo, più rafforzo il mio giudizio.

E.M. Ora potresti parlarne.

S.M. Intanto l'argomentazione degli stili architettonici diversi mi pare un pretesto. Il film l'ho visto e rivisto – purtroppo – ma non ho notato tutte quelle mescolanze stilistiche. Il tono dominante, un po' gelido e un po' kitsch, è quello improntato al

21. Allude ai risultati del botteghino.

22. Luca, interpretato da Lino Capolicchio.

23. Regia di Damiano Damiani, 1974. Incisione Beat CD CR 18, comprendente *Veni Sancte Spiritus, Victimae Paschali Laudes, Lauda Sion, Stabat Mater, Dies Irae* e un brano dal titolo *Con serena gioia*.

modernismo tipico di certe chiese e santuari costruiti dal dopoguerra a oggi. C'è un solo elemento discordante e riguarda una breve scena girata in una cappella che potrebbe essere sei-settecentesca (e che mi sembra originale, non ricostruita dallo scenografo). Perciò – se posso essere sincero fino in fondo – questa argomentazione della mescolanza degli stili architettonici mi ricorda un altro discorso che venne fuori tanti anni fa, quando ti chiesi il motivo della scelta dell'organo (e della citazione bachiana) nella scena del duello in *Per un pugno di dollari*. Mi rispondesti che il duello si svolgeva in una chiesa e quindi... Cominciai a sospettare che di fronte a certe scelte molto coraggiose da un punto di vista musicale (buone o cattive che siano, a questo ci arrivo dopo) hai bisogno di fornire una giustificazione, un alibi extra-musicale. Forse *Il sorriso del grande tentatore* lo ricordano in pochi (meglio così), mentre tutti ricorderanno che l'ambiente in cui si svolge il duello, nel film di Leone, è una chiesetta sconsacrata, un piccolo edificio fatiscente, contenente di tutto e ridotto a una stalla; non è né la Basilica di S. Croce a Firenze né Notre Dame di Parigi (in cui entri, ti prende una vertigine e pensi subito: «Organo!»). Perciò io credo che la grande sonorità di un grande organo e la grande citazione del mordente d'apertura della *Toccata e fuga* in Re min. volevi usarli *comunque*.

Pretesti a parte, per quanto riguarda le mie riserve sull'uso che hai fatto delle cinque *Sequenze* ufficiali della Chiesa, ho osservato una vena iconoclasta un po' gratuita e comunque sproporzionata allo scopo. Questo aprirebbe un altro capitolo che riguarda, a mio avviso, una certa sfasatura tra lo spiegamento di mezzi, le soluzioni musicali che hai utilizzato, e la qualità, il "peso" di certi film a cui li hai applicati. Damiani non è Ken Russell (e Russell a sua volta non è Kubrick) per dirla in breve. Credo di intuirne il motivo, che d'altra parte hai dichiarato tu stesso in più occasioni: in un film dai sempre il massimo (questo è nella tua natura) e se si tratta poi di un film senza ambizioni economiche cogli l'occasione per fare degli esperimenti. Ma resta il fatto dello sbilanciamento fra le due componenti. Tornando a *Il sorriso del grande tentatore*, sai quanto apprezzo le mescolanze stilistiche e le giustapposizioni ardite – e tu ne hai fatte di straordinarie – ma mi lascia veramente perplesso questo accumulo dozzinale che coinvolge senza risparmio tutti, ma proprio tutti i cinque grandi modelli innodico-sequenziali del canto cristiano, ciascuno dei quali è portatore di valori linguistici e musicali specifici, anche molto distanti tra loro. E ancor più mi disturba il sentirli affidati a coretti femminili pieni di sospiri e di ammiccamenti erotici degni di un jingle televisivo prodotto in economia o di una festa goliardica, col sovrammercato di una batteria che pare sottratta a una balera di terz'ordine della riviera romagnola. In questo giudizio il rispetto per la religione non c'entra nulla (ma per altri potrebbe essere comunque un argomento valido). Per me è soprattutto una questione di gusto musicale e di misura musicale. Lo so bene, e si sente con chiarezza, che anche questo è un esperimento legato al processo delle sovrapposizioni di *Bambini del mondo* e simili, però il sentirlo non mi consola né mi rende gradevole il risultato. Riprendiamo ora il filo delle soluzioni insolite dovute a stimoli particolari.

E.M. Parliamo allora de *L'umanoide*[24]. Nei film americani di fantascienza – Spielberg e altri – non ho mai amato le marcette nella stratosfera che ha scritto Williams, anche se ritengo che sia un buonissimo musicista. Quindi non faccio una

24. Regia di Aldo Lado, 1979.

critica alla qualità – anche in quelle circostanze Williams è molto bravo – ma ritengo che quella scelta sia venuta sotto la spinta dell'industria cinematografica e discografica, perché a me sembrava che il cielo, l'infinito, meritassero qualcosa di più delle marcette. Per *L'umanoide*, che è un film italiano di fantascienza, scrissi una fuga a sei – *Incontro a sei* – con doppio soggetto e doppio controsoggetto: una doppia fuga nel vero senso della parola, perché c'è un'orchestra che fa una fuga a tre voci e un sintetizzatore con la voce d'organo che fa l'altra fuga a tre parti. Questi due elementi sono stati registrati in momenti diversi e poi messi insieme. Naturalmente ho scritto una fuga a sei parti, qui il controllo verticale è totale e le sovrapposizioni non c'entrano nulla, perché è una fuga d'impianto assolutamente tonale[25]. Ecco, pensavo che per un viaggio di un'astronave nella stratosfera fosse più adatto fare una cosa del genere piuttosto che una marcetta.

S.M. Certo, è una interpretazione più che legittima, ma è anche una conferma di quello che dicevo prima a proposito della tua tendenza a dare tutto, indipendentemente dallo spessore del film, nel senso che Lado non è Kubrick (tanto per ripetermi, ma prima lo citavo pensando ad *Arancia meccanica*, ora evidentemente penso a *2001: Odissea nello spazio*). Ma il guaio è che Lado non è neppure Ridley Scott[26] o Andrej Tarkovskij[27]. Però non vorrei accanirmi con Lado, che, per decidere di fare un film di fantascienza, in Italia, mi auguro abbia avuto le sue buone ragioni. A me pare che il discorso di fondo riguardi le tradizioni e le possibilità del cinema italiano; un cinema molto importante nella commedia, nel dramma, nella farsa, nel genere comico e nella produzione *sui generis* di alcuni maestri, ma senza passato e senza futuro nel musical (nonostante certe inclinazioni potenziali di Moretti o dei Taviani, di cui ho già parlato) e nella fantascienza. Credo che questo sia incontestabile. Ora posso ricollegarmi alle "marcette" di John Williams (come le chiama il Maestro Morricone), per dire che mi pare anche quella una scelta legittima e del tutto credibile considerando il contesto. Certo, in termini idealistici l'equazione Spazio Infinito uguale Grandi Forme ha una logica indiscutibile, ma la saga di *Guerre stellari* interpreta la favola moderna (perché di favola si tratta; di favola per ragazzi e per adulti nostalgici) secondo una "civiltà-bambina" che ha una coscienza storica molto corta – due secoli, poco più – priva di orpelli "a posteriori" (pensate soltanto al peso della retorica e al moralismo nella cultura italiana dell'Ottocento, sopravvissute almeno fino alla seconda guerra mondiale) e di radici mitologiche. Così, se la nostra mitologia è nel passato remoto, la loro mitologia – epopea del West a parte – è nel futuro; un futuro alla cui costruzione hanno dato d'altra parte un contributo determinante. Occorreva quindi una drammaturgia filmico-musicale che ricorresse ai modelli dell'autocelebrazione e del trionfalismo, con una scoperta e massiccia dose di giocosa autoironia. Credo che Spielberg e Lucas *si siano divertiti per primi, proprio come bambini mostruosamente abili ai quali era stato concesso l'uso di un giocattolo straordinario (ma così dicendo non* dimentichiamo la loro grande professionalità). E in quel giocattolo ammiccante e sbarazzino non era il caso di metterci Bach e le sue vertiginose astrazioni, bensì la sintesi semplificata di un mondo musicale universalmente comprensibile. Perciò

25. Incisione in CD New Sound Trails, NST-CD 01-2.

26. Miceli allude qui a due capolavori del genere: *Alien*, GB, 1979, e *Blade Runner*, Usa, 1982.

27. Si riferisce a *Solaris*, Urss, 1972.

mi pare naturale che il modello dovesse essere quello del poema sinfonico tardo-ottocentesco, con qualche tocco di marzialità trionfalistica da operetta. Un modello oltre tutto già allineato alla tradizione della scuola musicale hollywoodiana, per buona parte di origine mitteleuropea (Herrmann, Rozsa, Korngold, Steiner, Waxman...). Scegliendo Bach, o qualcosa che lo ricordasse, sarebbero caduti nel serioso e quindi nel ridicolo.

E.M. Io però quando vedo delle scene come quelle in *Guerre stellari* rimango deluso. Si potrà anche scherzare, ma secondo me non c'è proprio nulla di divertente nello scrivere così; quelle sono scelte determinate da ragioni commerciali. Invece scrivere una fuga a sei parti è stata una grande fatica; questo per dirvi che il mestiere del compositore nel cinema non deve essere mai di routine. Bisogna invece autostimolarsi, fare degli esperimenti, trovando sempre una maniera per divertirsi. Ho scritto proprio di recente un canone retrogrado, soltanto che non è un canone convenzionale. Non bastava fare nella parte melodica il diretto del canone e il retrogrado, perché il pezzo doveva risultare sempre orecchiabile, trasparente, con tutti gli appuntamenti verticali e le armonie a posto. In questo film di Ricky Tognazzi[28], che si svolge a Praga durante la seconda guerra mondiale e contiene anche musica gitana, che ho scritto, i protagonisti sono una pianista e un violinista. Nella scaletta dei playback era prevista la presenza di una parte del *Concerto per violino, pianoforte e orchestra* di Mendelsshon[29], un'opera giovanile che avremmo curato con una registrazione preesistente (la scelta di Mendelsshon era dovuta al fatto che occorreva una presenza legata alla cultura ebraica). Gli sceneggiatori e il regista hanno ascoltato a lungo questo *Concerto* – occorreva un pezzo di grandissimo impatto, di energia esasperata come nella migliore tradizione del Romanticismo – ma lo hanno trovato un po' debole in rapporto alla funzione assegnatagli nel film, anzi, al finale del film, in cui la musica viene interrotta dall'irruzione dei soldati tedeschi. A un certo punto il regista mi ha detto: «Perché non lo scrivi tu?»... In questo mestiere si deve passare dal rock a un concerto romantico.

Adesso ascolterete il frammento di un concerto di impianto tonale, in stile romantico – anche troppo romantico e anche troppo intenso, ma così voleva il regista, che mi ha letteralmente implorato su questo punto –, che richiede una spiegazione. Il protagonista principale è un violinista. Ha un temperamento nervoso ed è innamorato da sempre di una pianista, tanto che ha intrapreso lo studio del violino proprio per arrivare a suonare con lei, cosa che finalmente gli riesce nel finale del film. C'è una novità in questo pezzo che non è presente nei concerti scritti nel Romanticismo – il canone – e nasce da una necessità cinematografica che non è stata suggerita dal regista: me la sono dovuta suggerire da solo e Tognazzi l'ha accettata dopo la mia spiegazione. Guarda caso il film si chiama *Canone inverso*. Così è nato questo pezzo: dopo una brevissima introduzione c'è il primo tema in Re min. affidato al violino e ripreso in canone dal pianoforte. Poi c'è un altro tema in Re magg. e sentirete un altro canone con una piccola licenza dell'autore. Tognazzi voleva che il pezzo durasse 2', ma gli ho detto che in 2' non sarebbe

28. Il film s'intitola *Canone inverso* ed è stato prodotto nel 1999. La colonna musicale è stata pubblicata da Vergin/Cecchi Gori Music, CD 8489422.
29. Si tratta del *Concerto* in Re min. per pf., vl. e orch. d'archi datato 1823.

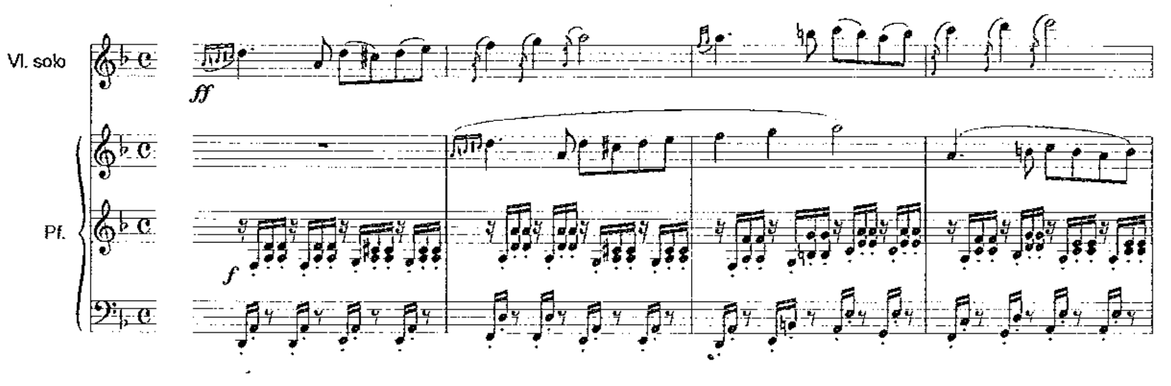
stato possibile fare niente e che ne sarebbero occorsi almeno 4, 4 e 30. Allora ha accettato. Poi mi ha dato anche dei precisi appuntamenti col fotografico. C'è infatti un secondo tema che non avevo previsto e che ho dovuto inserire mentre già stavo scrivendo, a 2' e 20", in seguito a una sua telefonata da Praga. Tognazzi si è raccomandato fino alle lacrime (succede a tutti i registi appassionati del loro lavoro e non è una cosa ridicola) perché il violinista risultasse drammatico, "dilacerante". L'ho detto a Gabriele Pierannunzi, ottimo violinista, e più di così mi pare che non poteva fare.

S.M. Effettivamente quella del canone è una soluzione un po' insolita, perché dal classicismo viennese in poi è una forma che non suscita più interesse, per riapparire timidamente nel tardo Romanticismo, ma nel genere cameristico più che nel concerto, e poi soprattutto nel Novecento.

E.M. Appunto dicevo che mi sono ritrovato a modificare la forma romantica.

S.M. Non parlerei di modifica, perché le forme rappresentative del Romanticismo, in quanto consegnate alla storia proprio per certe caratteristiche distintive, sono immutabili. Se le modifichiamo non possiamo più definirle forme romantiche (e naturalmente questo vale per qualsiasi altra epoca). Però si può parlare di contaminazioni e di commistioni stilistiche. Allora ascoltiamo, avvertendo che il premissaggio non è definitivo.

E.M. Sì, non è definitivo. Purtroppo sentirete i contrabbassi più leggeri della tromba; poi ci sono altri squilibri in cui il pianoforte non si sente abbastanza bene. Il pianoforte purtroppo l'abbiamo missato in mezz'ora perché dovevamo mandare la registrazione a Praga, dove stanno girando. Comunque, se nel montaggio ci sarà un PP del violino o del pianoforte, nel missaggio finale dovremo tenerne conto alzando il livello dello strumento a scapito di tutto il resto. L'orchestra è stata registrata in diretta mentre per il violino e il pianoforte abbiamo fatto ricorso alle sovrapposizioni, proprio per questa ragione. L'esecuzione è affidata a Gilda Buttà che ha suonato anche ne *La leggenda del pianista sull'oceano*[30].



Esempio musicale 24 - Finale di un *Concerto romantico interrotto* (per *Canone inverso*)

30. Il titolo del manoscritto autografo della partitura recita: «Finale di un "Concerto romantico interrotto" per violino e pianoforte (in canone) e orchestra». Nel CD cit. corrisponde alla traccia 3.



Non finisce in Re magg. perché in questo punto del film ci sarà l'interruzione. Mi sembrava illogico che la conclusione del pezzo coincidesse con l'arrivo dei soldati tedeschi, perciò ho chiuso con una cadenza evitata. Dopo tanti film bisogna essere pronti a tutto; per poter fare la musica per il cinema occorre studiare e fare esperienza in tutti i campi della musica. Non è facile, anche perché mi sono accorto che nel gusto e nella cultura dei registi, ma anche della gente, degli ascoltatori, la differenza tra un pezzo bellissimo e un pezzo bruttissimo è minima. C'è uno che può dire «Questo pezzo è straordinario» e un altro che può dire dello stesso pezzo «Fa schifo». Imparate a soffrire.

S.M. Esauriti, almeno in questa fase, gli esempi legati alle esperienze del Maestro Morricone, occorre approfondire l'argomento del missaggio da un'angolazione che è stata ripetutamente sfiorata: la coesistenza, non sempre pacifica, di musica ed effetti. Vi risparmio un lunghissimo elenco di film che, nonostante abbiano fatto la storia del cinema, difettano in modo evidente proprio sotto questo aspetto. Uno per tutti, vi invi-

to a rivedere e riascoltare il caos sonoro de *Le notti di Cabiria*[31]. Al di là dell'attenzione posta dal singolo autore nei confronti del missaggio, bisogna dire che la stereofonia e le tecniche successive applicate al cinema hanno dato un contributo non solo dal punto di vista spettacolare. Il Dolby Digital, il Dolby Surround e più in generale i sistemi multipiste – con relativa canalizzazione in sala di proiezione – impegnano maggiormente nella fase produttiva, ma garantiscono risultati di gran lunga superiori che in passato. In altre parole, se il premissaggio doveva riportare tutto a una sola pista monofonica e la stereofonia a due, i sistemi multicanale consentono di conservare un frazionamento delle sorgenti sonore più fedele alla canalizzazione originaria (16, 24 piste e oltre), con la possibilità di indirizzare e mescolare successivamente distinti settori strumentali con distinte sorgenti extra-musicali. Tornando al discorso principale, oltre alla qualità e alla dinamica del suono, la maggiore definizione spaziale si può verificare agevolmente non solo al cinema ma anche nei comuni sistemi di riproduzione domestica (purché il lettore VHS e il televisore siano almeno stereofonici) e soprattutto nei sistemi Home Theatre. In essi il vecchio supporto magnetico, sebbene nascente nei casi più recenti da matrici digitali, cede inevitabilmente il campo al LaserDisc e al DVD, con un salto di qualità senza confronti non solo sul piano acustico – dove il suono ha la qualità di un CD – ma anche su quello visivo: oltre alla più alta risoluzione dell'immagine si pensi al passaggio dal 4:3 al 16:9[32]. Un film nato in tempi recenti può insegnarci molte cose, a dimostrazione che la tecnica è – dovrebbe essere – un mezzo (non un fine) per ampliare la gamma espressiva degli artefici. In tal senso voglio mostrarvi un esempio che ho sottoposto a un piccolo laboratorio analitico. Avrei potuto fare ricorso a pellicole molto spettacolari, tipiche della produzione hollywoodiana di questi ultimi anni, ma di scarso interesse contenutistico. E invece, siccome lavorando occorre divertirsi (la parafrasi è chiara...), ho scelto un film che a mio parere contiene entrambi gli aspetti, anche se la colonna sonora non presenta l'enfasi tecnologica e gli effetti speciali di altri film successivi. Ho scelto perciò *Balla coi lupi*, che segna l'esordio di Kevin Costner come regista e che, fino dalla prima visione, mi colpì, fra le altre cose, per certe caratteristiche sonore.

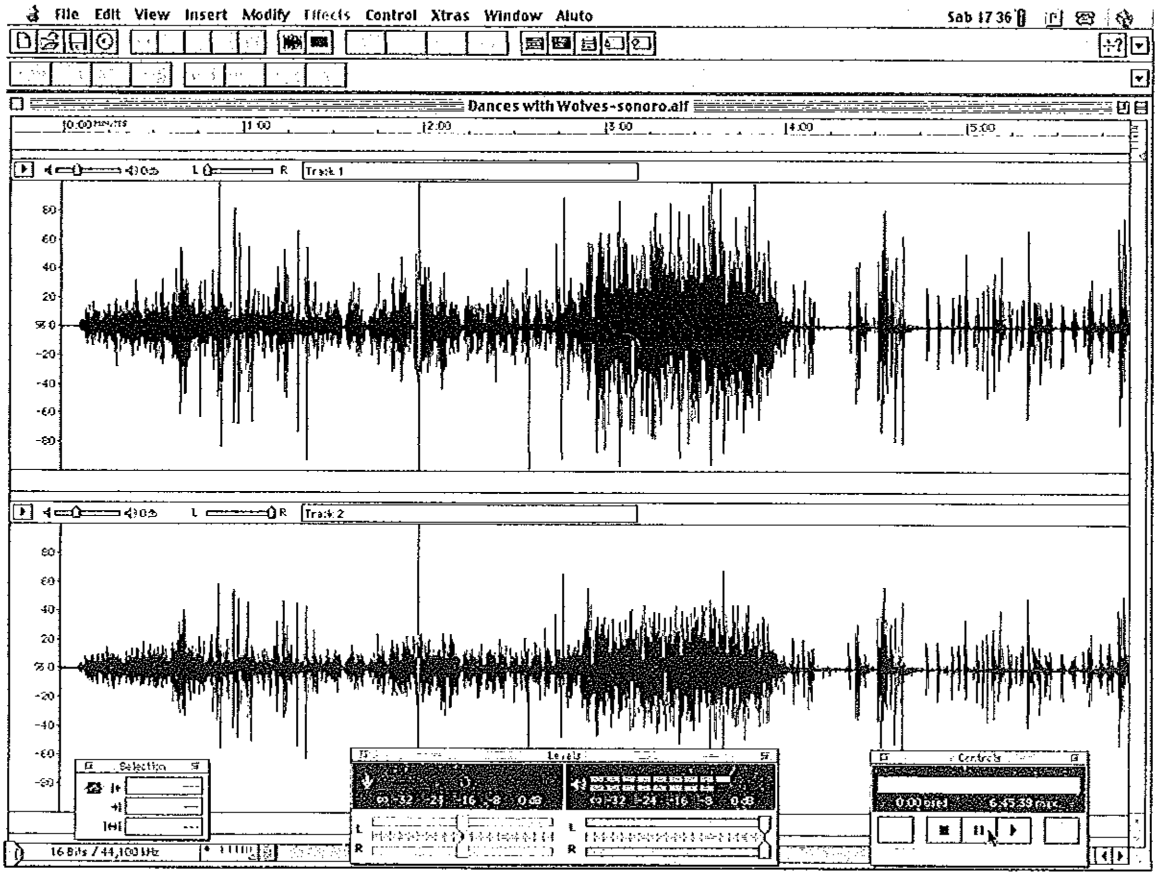
Personalmente non dò grande valore agli Oscar, a causa dei criteri di attribuzione, molto discutibili specie nel settore musicale, ma in questo caso il film, che è del '90, ne ottenne ben sette, fra cui l'Oscar per la musica (di John Barry) e – quello che qui più interessa – per il sonoro[33]. Pertanto ho analizzato i titoli di testa, che come ricorderete fungono da prologo e da introduzione alla figura del protagonista e quindi al racconto, e il primo episodio, cercando di individuare il trattamento sonoro nella sua globalità. Per farlo mi sono servito di tre copie diverse del film (purtroppo tutte in VHS, in attesa di una edizione in DVD), che ho confrontato in via preliminare fra

31. Regia di Federico Fellini, musiche di Nino Rota, 1957.

32. Si riferisce ai rapporti dimensionali dell'immagine televisiva, dove il 16:9 (o Widescreen) permette una visione più ampia e senza tagli laterali dei film girati in Cinemascope.
In realtà le cose sono molto più complicate di quanto possa risultare dall'accenno frettoloso dato nel testo, poiché allo stato attuale i sistemi di riversamento digitale su supporto DVD comportano molti arbitrii e incoerenze da parte delle case produttrici. C'è ad esempio la tendenza a realizzare DVD in 4:3 Letterbox (formato contenente il formato cinematografico originale, che è 2.30:1), evitando così l'impiego del video anamorfico (il sistema di compressione verticale dell'immagine, analogo a quello ottenuto con mezzi ottici nel cinema), con conseguenze molto pesanti per la risoluzione. Per approfondire queste nozioni e per aggiornarsi sull'argomento si consiglia di consultare regolarmente periodici di settore come «Videotecnica» [SM].

33. Attribuito a Russel Williams II, Jeffrey Perkins, Bill W. Berton e Greg Watkins.

loro. La prima è la versione "corta", doppiata[34]; la seconda è la versione "lunga", Hi-Fi Stereo, Dolby Surround, ancora doppiata[35]; la terza è in lingua originale, Widescreen Extended Version (3h e 43'), ovviamente Dolby Stereo[36]. È evidente che, dovendo valutare proprio il sonoro, la versione in lingua originale è stata quella di riferimento, poiché le versioni doppiate avrebbero potuto comportare delle alterazioni sul piano degli equilibri tra dialoghi, effetti e musica. L'ascolto è avvenuto, nell'ordine, in tre condizioni diverse: attraverso una buona apparecchiatura domestica con amplificazione e diffusione esterna (bypassando quindi il televisore, utilizzato come monitor 16:9), poi per mezzo di un sontuoso impianto Home Theatre (a cui ho avuto accesso per l'occasione) e quindi in cuffia, per una verifica più selettiva degli ascolti precedenti. Infine, per trovare conferma oggettiva a certe sensazioni uditive ho convertito il frammento della colonna sonora (circa 9' e 30") in formato AIFF[37], sottoponendolo poi con un software apposito[38] a un'analisi spettrografica. Possiamo vedere una parte dello spettro, molto contratto in senso orizzontale, relativa a poco meno di 2/3 della colonna sonora presa in esame:



34. Copia da trasmissione televisiva (Rai) monofonica e pertanto tecnicamente inattendibile [SM].
35. Fox Video - Life Int. - 3017SA, durata 240'.
36. PolyGram & Guild Home Video - GLD 51212, in cofanetto contenente anche il CD della colonna musicale, Epic 467591 2.
37. AIFF (Audio Interchange File Format) è un formato audio sviluppato da Apple Computer utilizzato generalmente per masterizzare un CD musicale. In questo caso la conversione da sorgente analogica (l'uscita audio dal Player VHS) a digitale è avvenuta con AudioCatalyst v. 2.0.1, a 44.1 Mhz, 16 bit stereo, su PowerBook G3 series "bronze" 400 Mhz [SM].
38. SoundEdit16, v. 2.07 [SM].

Ho riassunto i risultati dell'analisi in uno schema che richiede alcune spiegazioni, ovvero una legenda. Non ho suddiviso in senso orizzontale lo spezzone perché sul piano narratologico il trapasso tra le parti che lo costituiscono avviene praticamente senza soluzione di continuità. Ricordo soltanto – ma lo troverete comunque indicato in un grafico successivo – che i titoli di testa sono divisi in due parti (i primi con cartelli sul nero, i secondi in sovraimpressione) e inframezzati da un breve episodio che rappresenta l'antefatto e l'entrata in scena del protagonista. Dubito che qualcuno non abbia visto questo film, comunque ricordo che su un rudimentale tavolo operatorio, in un ospedale da campo all'aperto, giace un soldato nordista a cui stanno per amputare una gamba. Approfittando dell'assenza momentanea del chirurgo l'uomo, vincendo il dolore, si rimette lo stivale e torna al suo plotone. Al termine della seconda parte dei titoli di testa, che ci portano nel contesto del campo di battaglia, si entra nel primo episodio del film – la cavalcata suicida di John Dunbar – che suscita l'attacco improvviso dei suoi e la disfatta dei sudisti.

Ecco lo schema. I fotogrammi selezionati hanno un valore di mero richiamo mnemonico. Cominciando dalla colonna di sinistra troviamo il tempo, la descrizione concisa dell'evento (quindi una sintesi e non una sceneggiatura dedotta dal montaggio) e la musica. Le altre cinque colonne indicano la collocazione spaziale dei suoni (area sinistra - area intermedia sinistra - area centrale - area intermedia destra - area destra). Su questo punto sarà bene intendersi chiaramente: la riproduzione non è multicanale, limitandosi a *Track* 1 (canale sinistro) e *Track* 2 (canale destro). Però, così come un suono individuabile come centrale è la ricostruzione "virtuale" ottenuta dall'equilibrio perfetto fra canale destro e sinistro, ugualmente, seppure con minore nitidezza, si può parlare di collocazione intermedia sinistra o intermedia destra, semplicemente sbilanciando la stessa sorgente sonora tra i due canali. Il caso più evidente di questo fenomeno – che qui incontreremo – riguarda un suono mobile che si sposta rapidamente da un estremo all'altro dei canali. Soprattutto in questi casi è il cervello a compensare le parti mancanti, creando così un senso di continuità. Ci sono poi altri espedienti per espandere l'immagine sonora, fra cui l'inversione di fase e il riverbero spinto, grazie ai quali il suono perde di nitidezza ma assume una spazialità insolita (anche in profondità) e una sorta di mobilità apparente. E qui mi fermo, perché sicuramente molti hanno già idea delle enormi possibilità di elaborazione prima elettronica e poi digitale a cui può essere sottoposta una registrazione musicale "neutra", sul piano timbrico e su quello dell'acustica spaziale[39]. Tornando allo schema, le lettere indicano la natura del suono preso in considerazione:

M = Musica
D = Dialoghi
R = Rumori

Prendendo come esempio i rumori, la scala delle intensità, ridotta a quattro valori, è così indicata (a decrescere partendo dal suono più intenso a sinistra):

R - (R) - r - (r)

39. Per un approfondimento di questo tema si rimanda a S. Miceli, *Analisi della prima trasmissione stereofonica italiana*, in *Tempo e spazio. Problemi di un rapporto tra opera e televisione*, Atti del Seminario internazionale, Quaderni dell'Irtem, 11, Roma, 1991, pp. 57-88.

Come vedete sono indicazioni dinamiche approssimative. Per ciascun evento sonoro avrei potuto fornire un preciso valore in dB, ma sarebbe stata una complicazione inutile rispetto a quanto mi propongo di dimostrarvi. In termini musicali R potrebbe stare per *f*, (R) per *mf*, r per *p* e (r) per *mp*, ma dal momento che non trattiamo esclusivamente di dinamiche musicali ho preferito questa denominazione più neutra[40]. Le frecce verticali (↓) indicano una continuità di collocazione del suono nel corso dell'episodio circoscritto; quelle trasversali (↙ - ↘) un riposizionamento (su cui sarà importante tornare), mentre le frecce orizzontali (← - →), valide soltanto per i rumori, indicano un sensibile spostamento spaziale in rapporto all'immagine, presunta o visibile, che li produce. Maggiore è il numero delle frecce, maggiore è da intendersi la velocità di traslazione. Nei limiti del possibile ho disposto la descrizione degli eventi e i relativi suoni sulla stessa linea orizzontale, ma sia chiaro che si tratta di riferimenti di massima poiché, come accade spesso nel montaggio del suono, la coda di un evento sonoro appartenente a una scena prosegue, seppure di poco, sul fotografico della scena successiva o, viceversa, sugli ultimi fotogrammi di una scena entra già il sonoro della scena successiva. È una sorta di dissolvenza acustica utilizzata per "legare" e per ammorbidire il passaggio fra situazioni diverse. Vediamo ora in dettaglio lo schema completo.

***Dances with Wolves* - Distribuzione spaziale dei suoni**

Tempo	Eventi	Musica	Area sinistra	Area intermedia sinistra	Area centrale	Area intermedia destra	Area destra
00:00	Inizio 1ª parte titoli di testa						
00:05	segue	*Main Title - Looks like a suicide* (nasce dal *John Dunbar Theme*)	M ↓	M ↓	M ↓	M ↓	M ↓
00:50	Fine 1ª parte titoli di testa						
00:51	Infermeria da campo. Dialogo fra medici. Rumori ambientali - ronzio moscone	Ponte "marziale" sul quale si innesta...	(M) R		(M) D R		(M) R



40. Si potrà inoltre notare che l'intensità della musica non scende che raramente sotto (M), al fine evidente di non comprometterne la leggibilità [SM].

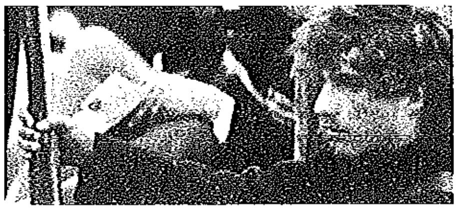








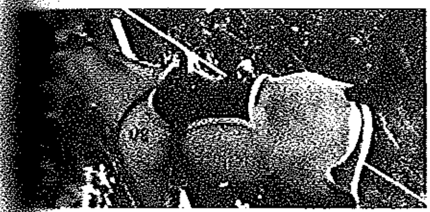




01:27	"Entrata" di John Dunbar. Lamenti	…2° spunto tematico	M	M	M r	M	M
02:04	John osserva un mutilato. Passaggio carro (FC)		(r) ←	r ←	(R) ←	r ←	(r) ←
02:13	John cerca di infilare la gamba ferita nello stivale. Lamenti - ronzii	Ostinato di accordi staccati in *crescendo*	M ↓		M ↙ ↘ R		M ↓
02:35	John reclina la testadi colpo. Ronzio moscone su pausa degli accordi	segue *crescendo*	M ↓ r ←←	(r) ←←	- ←←	(r) ←←	M ↓ r ←←
	John spacca un bastone, se lo mette in bocca e infila lo stivale. Lamento	accordo tenuto (sincrono)	M ↓		R		M ↓
02:56	Campo degli opposti schieramenti Inizio 2ª parte titoli di testa	Ripresa variata del 2° spunto tematico. Inserimento abbreviato del *John Dunbar Theme*	M ↓	M ↓	M ↓	M ↓	M ↓
03:53	Fine 2ª parte titoli di testa	segue	M		M D		M
03:55	Sopraggiunge un plotone a cavallo	segue	(r) ←	r ←	R ←	r ←	(r) ←
04:00	Sovraimpressione: "St. David's Field- Tennessee 1863"	segue Fine musica	(M) m (m)		(M) m (m)		(M) m (m)











	Generale nordista osservano dall'alto gli schieramenti	e altri ufficiali		D	D		
04:12	John al campo nordista. Colpo di fucile a lui indirizzato. Altro colpo e sibilo ravvicinato della pallottola. Risate di scherno e grida in lontananza. Inframezzato dialogo con un commilitone		r (r) →→→ r	r →→→	D (R) →→→ D r (D) (R) →→→ D r D ↓	r →→→ r →→→	(R) →→→ (r) →→→
05:40	John osserva i cavalli, poi si allontana mentre il commilitone spara e continua a parlare ignaro	Ripresa 2° spunto tematico (variato) Ponte	(M) ↓		(M) ↓ D ↓ R D ↓		(M) ↓ r
06:22	John, in sella, scavalca la staccionata (commento del Generale nordista) e si lancia verso lo schieramento sudista. Reazioni dalle opposte fazioni	Tema "in 3" della cavalcata	M ↓	M ↘ D	M ↓ (R)	M ↙	M ↓







	Molti colpi d'arma da fuoco, urla, nitriti Dialogo fra commilitoni di John	sospensione	R M ↓ R (M)	(R) (R)	M ↓ R M D	(R) (R)	R M ↓ R (M)
07:14	John si arresta al centro del campo. I nordisti esultano. I sudisti lo sfidano a provare ancora		r R R	R	R	R D	r R R
07:53	John riprende a cavalcare lungo lo schieramento nemico. Lascia la briglia e allarga le braccia. Esplosioni	Ripresa Tema "in 3" della cavalcata con aggiunta coro	M ↓ ↘ (M) R	M (R)	(M) ↓ M R D	M (R)	M ↓ ↙ (M) R
08:40	Asssalto dei nordisti Colpi, zoccoli di cavalli, sibili, grida	Squilli e *John Dunbar Theme* più animato e scandito	M ↓ R ← →	(R) ← →	M ↓ R ← →	(R) ← →	M ↓ R ← →
09:34	Disfatta dei sudisti e fine dell'attacco	Fine musica					

La tabella rivela un missaggio rispondente a un preciso e complesso progetto audiovisivo, del quale credo valga la pena commentare alcuni episodi. Prima di tutto vi faccio notare che il fronte musicale si presenta nella sua completezza in concomitanza con i quattro punti chiave: da 00:05 a 00:50 nei titoli di testa; da 01:27 nell'entrata in scena del protagonista; da 02:56 nel cambio di scena che introduce il teatro di guerra e da 06:22 allorché John Dunbar cavalca verso lo schieramento nemico. Nei primi tre casi rumori e dialoghi sono inesistenti o del tutto marginali, quindi la musica può dividere con l'immagine il ruolo principale; nel quarto l'attacco è tutto musicale e i molti rumori che seguono vengono trattati in modo opportuno, come vedremo meglio fra poco. Come ripeto, il lavoro di missaggio, nello sfruttamento della spazialità stereofonica, consente anche coesistenze impensabili nel cinema sonoro del passato.

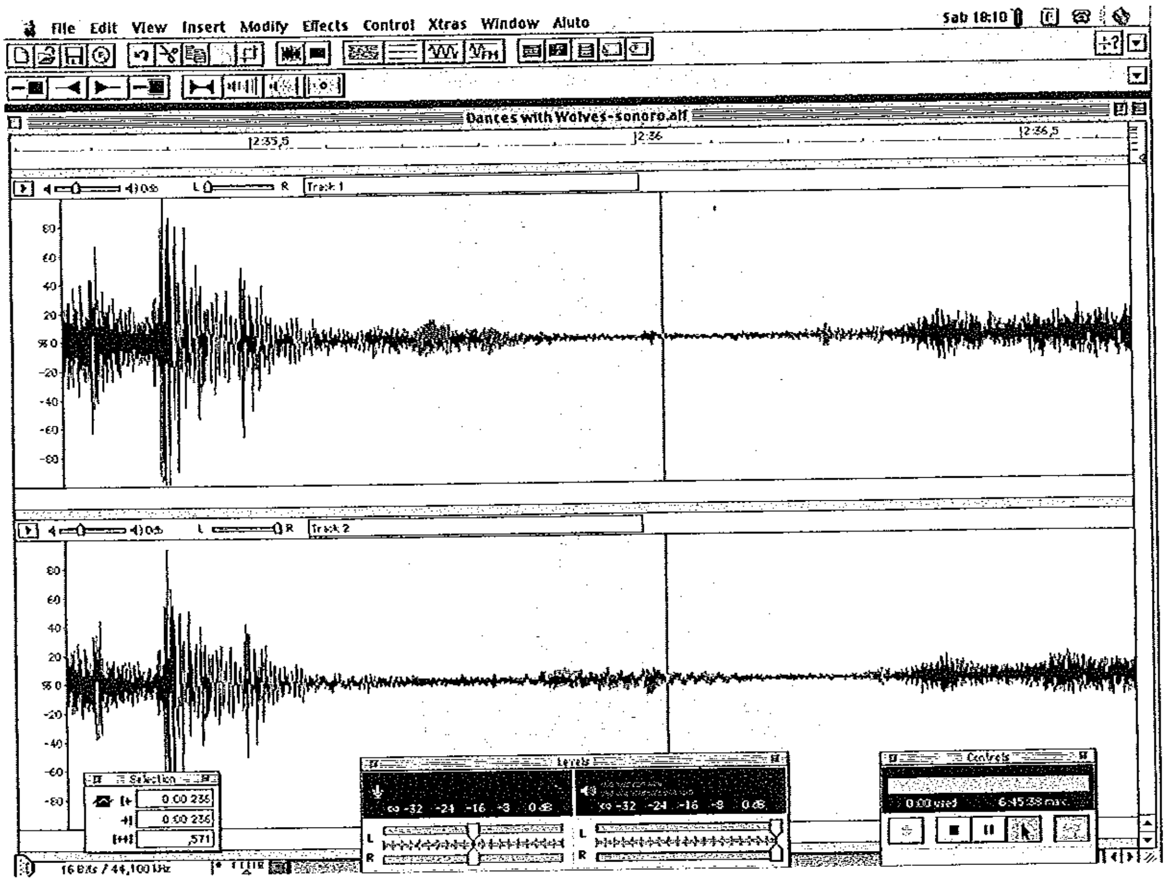
Prendiamo lo spezzone dalla fine della prima parte dei titoli di testa, cioè da 00:51. Fin qui lo spettatore ha ascoltato della musica riprodotta in tutta la sua estensione dinamica e spaziale, quindi il passaggio a uno spazio acustico diverso – diverso perché in rapporto a una scena – comporta qualche problema, soprattutto se, come in questo caso, non c'è interruzione di musica. L'abbassamento del livello musica (M) e la collocazione centrale di dialoghi e rumori – D/R – comportano una focalizzazione su questi ultimi, con conseguente perdita di una spazialità intermedia della musica, recuperata però da 01:27. Il passaggio di un carro trainato da cavalli (02:04) risulta come un elemento di disturbo relativo, poiché il riferimento visivo (assente), la corrispettiva traslazione acustica (presunta) e la brevità dell'episodio assumono un carattere di incidentalità e di "colore". In altre parole la musica risulta coperta, ma il saperne la ragione giustifica l'effetto, senza contare che la progressione di accordi ascendenti di archi e ottoni[41], che porta alla soluzione del 2° spunto tematico, segnata da una figurazione ricorrente del tamburo militare, si è appena conclusa e il rumore si colloca sull'accordo finale, tenuto e ribattuto, quindi senza troppo danno. Ancora fedele a una successione congiunta di segmenti musicali, nasce qui (02:13) un ostinato di accordi staccati e ribattuti in *crescendo*, coincidente col primo tentativo di John Dunbar di infilare la gamba ferita nello stivale, e si conclude con l'urlo di dolore che accompagna il secondo tentativo, stavolta riuscito.



Questa semplice ma efficace figurazione esordisce con gli ottoni (2 volte), passa quindi agli archi, i quali, dopo due ripetizioni analoghe, la riprendono in forma abbreviata all'8ª in *sfz*, con accordo conclusivo tenuto, in funzione di sincrono (cambio scena). Notiamo che la tipica collocazione stereofonica, consistente nella enfatizzazione delle aree estreme (musica) e nella collocazione centrale dei rumori (in questo caso i lamenti soffocati del protagonista), beneficia di un trattamento particolarmente accurato. Infatti, l'esordio dell'ostinato per mezzo degli ottoni favorisce una centralità (prevalente) della musica, mentre la stessa figura affidata agli archi determina un allargamento del fronte musicale, con una conseguente "appropriazione" dello spazio centrale da parte dei rumori, resi ancor più significativi perché coincidenti col secondo tentativo del protagonista di calzare lo stivale, accompagnato da suoni di varia natura. Si consideri poi che il passaggio degli archi dal registro acuto al sovracuto enfatizza l'estremizzazione spaziale, grazie alla maggiore direzionalità delle frequenze di gamma alta. Ma non basta, perché proprio alla seconda ripetizione della figura da parte degli archi avviene un piccolo, fulmineo evento sonoro che potremmo considerare un virtuosismo di missaggio. A 02:35, allorché John Dunbar getta la testa all'indietro per il dolore, a conclusione del primo tentativo di infilare lo stivale, il ronzio di un moscone entra dall'orecchio destro

41. Questi e i successivi riferimenti all'organico sono con beneficio d'inventario, essendo mancata la verifica sulla partitura [SM].

dello spettatore, gli attraversa il cervello ed esce dall'orecchio sinistro[42]. L'evento, non nuovo ma qui più evidente[43], si colloca esattamente nella pausa dell'ostinato, prima della sua ripetizione. Dopo cercheremo di ascoltarlo, qualità dell'impianto audio permettendo, ma intanto – perché non si dica che io sento i mosconi così come altri vedono la Madonna – osservate questo dettaglio dello spettrogramma:



L'area presa in esame è compresa tra la fine (2:35,2) e l'attacco successivo (2:36,6) degli archi sull'ostinato, mentre la parte centrale, evidenziata da un'area rettangolare di tonalità più scura, incornicia il ronzio del moscone. Ha una durata di 571 millesimi di secondo, com'è indicato nella piccola finestra in basso a sinistra, "Selection". Osservando *Track* 1 (spettrogramma superiore) si nota che il picco massimo è attorno a 2:35,7 e in corrispondenza del suo smorzamento (2:35,8) cresce in *Track* 2. Il punto di inserimento – la sottile linea verticale che interseca lo spettro e che scorre durante l'ascolto – si trova poco dopo 2:36 e corrisponde al punto di riduzione in *Track* 2. La differenza dinamica fra i due canali, a cui dobbiamo l'effetto di traslazione, è molto evidente nella finestra collocata in basso al centro ("Levels"), sebbene l'immagine sia stata "congelata" subito dopo il picco massimo di *Track* 2, che sfiorava i -8 dB contro i -24 dB di *Track* 1. Nell'ipotesi che la musica sia stata scritta e registrata a montaggio concluso (non ho notizie in proposito, sebbene la

42. Lo spettrogramma mostra invece un andamento da sinistra verso destra a causa di una banale inversione di canali nell'ingresso audio analogico del *PowerBook* [SM].

43. Il ronzio dell'insetto ha un paio di anticipazioni di minor rilievo, avvertibili più facilmente in cuffia perché di minore intensità e sovrapposte alla musica [SM].

prassi hollywoodiana lasci poco spazio a procedimenti difformi dalla norma), c'è da pensare che il missaggio finale sia stato preceduto da un rimontaggio degli effetti sonori (tutti o in parte), altrimenti l'inserimento del moscone sulla pausa musicale sarebbe stato impossibile. Come vedete non ho considerato l'ipotesi che John Barry abbia calcolato preventivamente un sincrono del genere.

Molti altri punti dello spezzone sarebbero degni di un commento specifico, ma per brevità spostiamoci a 06:22, ovvero all'inizio della cavalcata. Il fronte musicale, come ho già anticipato, è inizialmente compatto, ma la nascita immediatamente successiva di un repertorio molto nutrito di effetti crea qualche problema di coesistenza. Notate allora che, in coincidenza con il commento del Generale che osserva dall'alto la scena («Looks like a suicide»), il tema esordisce con i tromboni, passa alle trombe, poi ai violini e infine ai corni, mentre gli archi contrappuntano con una semplice figurazione di accompagnamento. In tutti i casi – violini compresi – il suono ha origine prevalentemente centrale, mentre esplosioni, scalpitio degli zoccoli, grida e quant'altro si sparpagliano per l'intero palcoscenico acustico, con la giustificazione (non indispensabile) che le inquadrature presentano soggettive diverse, fra cui quella di John in sella. In altre parole, l'udito dello spettatore si trova al centro dell'azione. La componente tematica mantiene così, nel marasma, una coesione e una plasticità pressoché intatte, mentre il contrappunto degli archi in registro acuto, agli estremi dell'area, si difende comunque per la collocazione strategica e per la sua natura acustica, con l'aiuto delle percussioni. Sottolineo, sebbene l'abbia già fatto notare, che l'intervento dei violini sul tema conserva la centralità delle altre sezioni, con violoncelli e contrabbassi che assumono la figurazione di accompagnamento. Molto interessante, almeno dal mio punto di vista, è il breve episodio che segue (da 07:14 a 07:52). In assenza improvvisa della musica, le grida entusiastiche dei commilitoni e quelle di scherno e di sfida dei nemici – in un gioco di vicinanza/lontananza, di crescendo e di riempimento a ondate dello spazio – conferiscono all'episodio acustico una profondità davvero insolita.

La seconda parte della cavalcata presenta un procedimento un po' diverso, al quale il mio schema non può rendere piena giustizia. I corni assumono ancora, centralmente, il ruolo di maggiore forza e compattezza, ma l'ingresso di un coro vocalizzante in *crescendo* – molto riverberato – e le esplosioni risultano di ardua collocazione e si avvertono come in lontananza. Vi ricordo che John Dunbar lascia la briglia, apre le braccia, chiude gli occhi e si lascia portare come in attesa del colpo di grazia. Il suo è quindi uno stato di abbandono quasi onirico, a cui equivalgono questi suoni oscillanti e un po' sfocati (frutto del riverbero). Si potrebbe perfino parlare di una soggettiva acustica, ovvero di un accenno alla funzione del *livello mediato*. Un soldato sudista riceve una pallottola in piena fronte (08:40) ed è il segnale di attacco dei nordisti. John Dunbar esce provvisoriamente di scena e – di colpo – la musica torna alla plasticità consueta, con un *incipit* ambiguo – squilli di tromba – che corteggia il *livello interno*. Ma è solo un'allusione perché su quelli si innesta il *John Dunbar Theme* in versione più animata, affidato alle trombe (centrali), uniche forse in grado di emergere dal caos acustico e spaziale della battaglia. Ecco, spero di aver dimostrato l'importanza e le possibilità del lavoro di missaggio: non è illegittimo ipotizzare che il premissaggio sia stato condotto in vista di questa fase finale, oppure che sia stato possibile intervenire fino all'ultimo momento, avendo registrato e conservato le musiche su matrice multicanale. Una riprova, seppure indiretta, sta nel fatto che nel CD questo stesso episodio musicale (non perfettamente coincidente con la colonna sonora, specie dalla cavalcata in giù) presenta una disposizione spaziale convenzionale.

E.M. A questo punto non mi resta che confermare quello che ho già detto sull'importanza delle analisi del Professor Miceli, che devono essere per voi un esempio di metodo e di rigore scientifico da applicare nella vostra professione di compositori. Però devo aggiungere anche – e qui il lavoro analitico non c'entra affatto – che la musica di John Barry non mi pare un modello particolarmente importante. Sicuramente c'è un gran mestiere, però poi sono altri che gli orchestrano i pezzi.

S.M. Infatti, l'oggetto di questo lavoro non era la musica di John Barry (anche se a me personalmente *Balla coi lupi* pare uno dei suoi risultati migliori; *Two Socks*, il Tema del lupo, ad esempio, è molto intenso anche se non è sviluppato abbastanza). Però mi fa piacere che tu abbia toccato l'argomento degli orchestratori. Naturalmente non è riferito a John Barry, ma a tutti i compositori del cinema americano, che per tradizione si affidano a dei collaboratori. A dire il vero, si tratta di una prassi nota anche ai compositori di casa nostra, ma ci sono delle eccezioni – poche – e il Maestro Morricone ne fa parte. Questo è proprio il segno di una concezione artigianale che si scontra con un'altra industrializzata. L'ebanista contro l'Industrial Designer. Anzi, proprio perché prevedevo che saremmo arrivati a questo tema ho preparato un passo da un nostro colloquio – il primo – risalente al settembre del 1979 e che pubblicai nel 1982 in appendice al libro *La musica nel film*[44].

> S.M. Ti sei mai servito di collaboratori?
>
> E.M. Mai, è un principio morale assoluto. Purtroppo quando c'è stata la collaborazione di Nicolai – ed è una delle ragioni per cui l'ho fatta finire – qualcuno credeva che lui mi aiutasse in qualcosa; mi aiutava soltanto nel dirigere, arrivava in studio all'ultimo momento, la partitura non la conosceva. No, assolutamente nessuna collaborazione. A me piace scrivere, è il mio mestiere, l'unica cosa che so fare. Non posso dare ad altri incarichi che sento profondamente miei.
>
> S.M. E nel caso di lavori di cui sapevi in partenza che non ti avrebbero dato soddisfazione?
>
> E.M. Un film secondario, tu dici, perché non l'hai fatto fare ad altri? Ma cosa dovevo far fare? L'orchestrazione? La melodia? Se un film non potevo farlo avrei dovuto rifiutare (ma ho rifiutato raramente) e invece mi sono sacrificato, ho lavorato sodo. Ho cominciato questa professione anche facendo l'orchestratore-arrangiatore per musicisti che guadagnavano, mentre io non avevo niente; l'ho fatto per certi compositori che ancor oggi lavorano. Quindi sono stato sfruttato, e dopo questo non posso sfruttare gli altri, per motivi morali ma anche artistici. Se vuoi vedere, le mie partiture sono tutte autografe, con qualche sforzo te le potrei riscrivere tutte.
>
> S.M. Che tu sappia, è abbastanza diffusa l'abitudine di servirsi di collaboratori anonimi?
>
> E.M. Devo dire che la tendenza è diminuita da un po' di tempo, ma anche qualche illustre compositore per cinema ricorreva a questo tipo di collaborazione. Cosa che non ho mai capito, perché anche se tu dai un brogliaccio ben fatto, ben chiaro, l'orchestrazione è la musica: il fatto che tu metta "ponticello" alle viole oppure "pizzicato" fa parte della musica, influenza tutto il suono. Quindi per me è una cosa inaccettabile come principio non solo morale, ma proprio musicale. Il padrone della musica è chi la scrive dall'inizio alla fine, bella o brutta che sia.

E.M. Non mi resta che confermare pienamente quello che dissi venti anni fa.

44. Miceli, *La musica nel film*, cit., Appendice. *Il musicista nel cinema d'oggi. Colloquio con Ennio Morricone*, ora in Id., *Musica e cinema nella cultura*, cit., pp. 467-490.

6. Elementi compositivi

S.M. A questo punto abbiamo buona parte degli elementi per vedere un po' più da vicino alcune realizzazioni del Maestro Morricone, sulle quali è possibile saggiare delle ipotesi analitiche[1]. Per facilitarvi il compito si è pensato di anteporre alla proiezione integrale del film un'analisi preliminare, che farà lui stesso. In qualche caso si tratta di musiche delle quali abbiamo già parlato per motivi diversi, o delle quali riparleremo più avanti, ma proprio per questo è interessante questo nuovo approccio in senso più strettamente compositivo. Cominciamo da *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*[2].

E.M. Abbiamo deciso di cominciare le esperienze analitiche con *Indagine* perché presenta delle scelte molto semplici da parte mia, in pieno accordo col regista. Il film ha due pezzi fondamentali: c'è il pezzo che si presenta subito dopo i titoli di testa, in ritmo binario, che ha la funzione di caratterizzare tutto il film e poi ce n'è un altro, che si svolge in ritmo ternario, che se vogliamo ha una maggiore sensualità, unitamente a caratteristiche armoniche più insolite. Consiglio di vedere il film per intero, perché la loro l'applicazione, specialmente del primo pezzo, avviene in momenti talmente diversi da assumere un carattere particolare in ciascun caso. Rivedendo il film qualche giorno fa ho pensato proprio a questo: credo di non dovermi pentire di niente, perché l'ambiguità che è nel pezzo principale si adatta ai vari momenti del film in maniera giusta, mi pare.

S.M. Considerando che questa è la prima esperienza analitica, vogliamo fornire qualche altro elemento?

E.M. Va bene. I Tema[3] (si veda l'esempio musicale 25 a p. 159). Tempo di tango/marcia (scelto per i suoi caratteri grotteschi e popolareschi). Lo schema ritmico dà un senso di instabilità e di incertezza.

Strumenti

Pianoforte (stonato)
Mandolino
Block
Fagotti
Marranzano

1. In questa sede non è stato possibile riportare le pre-analisi del compositore e le analisi dei corsisti relative a tutti i numerosi film con musiche di Morricone visionati interamente nel corso dei seminari tenuti all'Accademia Chigiana. Pertanto si è optato per una selezione riguardante *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, L'attentato, Il prato, Il deserto dei tartari* e *The Mission*. La selezione ha valore esemplificativo ed è dovuta soprattutto al fatto che vi si fa riferimento in parti precedenti o successive del testo.
2. Regia di Elio Petri, 1970.
3. Disponibile nel CD Cinevox CD-CIA 5086.

Organo Thomas (strombettio fisiologico)
Clarinetto piccolo in Mib (stonato)
Archi

- Cattiva intonazione degli strumenti come simbolo di degrado
- Tema arpeggiante (3^e^) come senso popolaresco
- Collegamenti armonici cromatici per grado congiunto (strisciante - velenoso - serpente - falsità).

II Tema[4]. Rappresenta l'allucinata sensualità (ma anche grottesca) dei due protagonisti[5]. Il 3/4 risulta più morbido del 4/4 del I Tema. È un tema astratto e sonnolento, breve e incisivo. È formato da tre elementi (si veda l'esempio musicale 26 a p. 161). Si va formando poco a poco per accumulazione...

S.M. È ora la volta dell'analisi preliminare delle musiche per *L'attentato*.

E.M. Di questo lavoro abbiamo parlato in più occasioni, quindi non ripeto cose già dette. Posso aggiungere soltanto che tutte le musiche del film (escluso il valzer all'ambasciata, che è di *livello interno*) sono scritte su una scala di riferimento. Da questa ho estrapolato alcuni elementi, attribuendoli ai diversi strumenti o gruppi strumentali.

Gruppi strumentali

A – Ance doppie: oboi, fagotti e controfagotti
B – Percussioni: pelli di varie grandezze
C – Archi: suonano per quarti e terzi di tono (pensando all'Oriente)
D – Plettri: mandole, mandolini, mandoloncelli

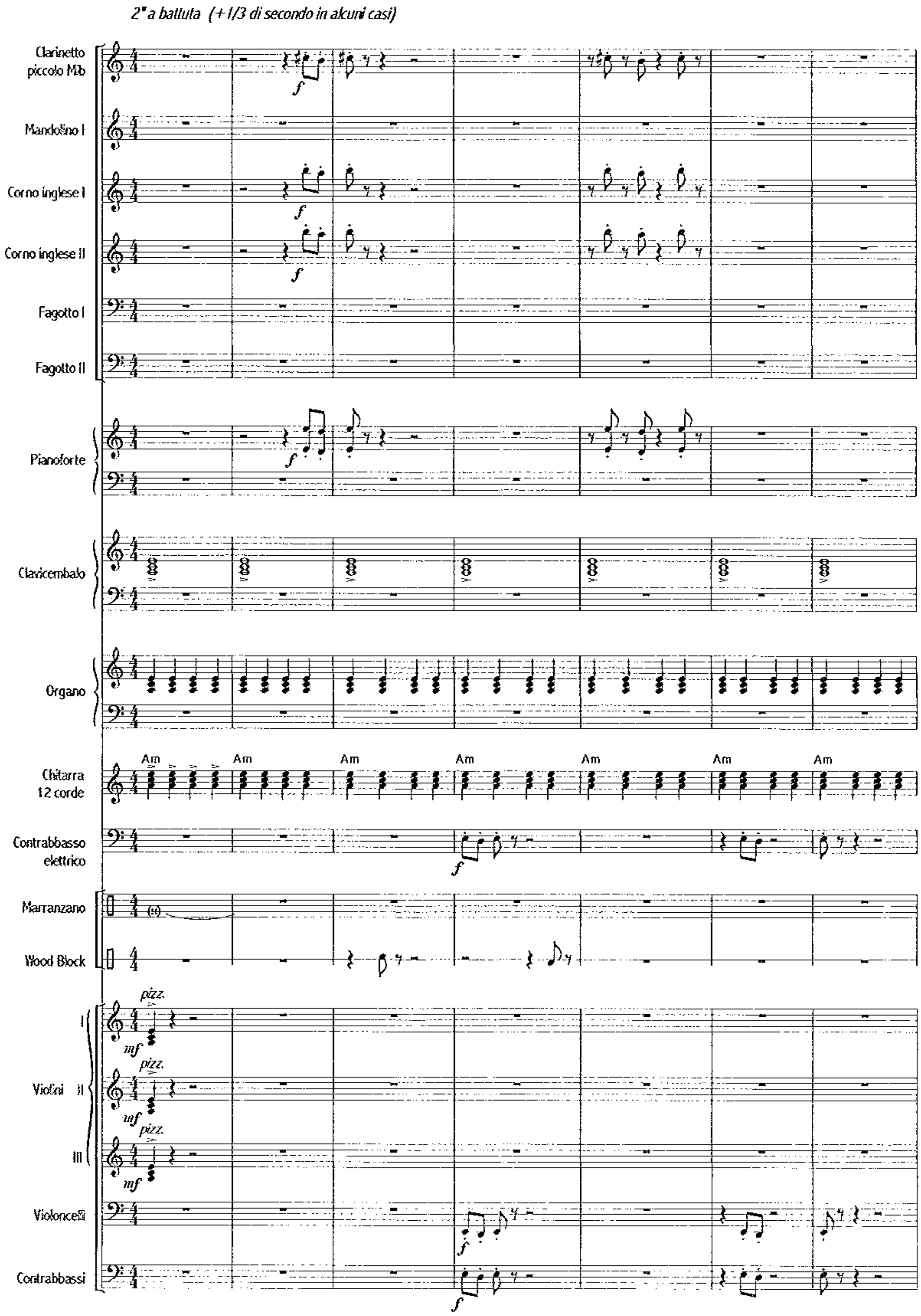
A questi si aggiungono: voci bianche, chitarra elettrica, sintetizzatore. Nello schema potete ritrovare questi elementi e le piste di appartenenza (si veda l'esempio musicale 27 a p. 162).

S.M. Passiamo ora alla preanalisi delle musiche per *Il prato*.

E.M. I Tema[6]. È d'intonazione popolaresca e arcaica, voluto così in considerazione dei luoghi in cui si svolge la storia e anche per la "fiaba" che viene raccontata nel film[7]. Presenta una strana caratterizzazione armonica, ottenuta con cadenze plagali passate attraverso abbassamenti del VI (cromatismo) all'interno dell'armonia. Questo dà luogo a un continuo equivoco tonale che mi fa definire il pezzo come "modale" (si veda l'esempio musicale 28 a p. 163)[8].

II Tema[9]. Nasce dal nome di Bach[10], trasposto fino a coprire interamente i dodici suoni. È quindi un procedimento dodecafonico, però armonizzato in senso tradizionale. Si oppone per contrasto armonico e melodico al I Tema, essenzialmente diatonico (si veda l'esempio musicale 29 a p. 163).

4. Diversamente strumentato, con i titoli *Miraggio, Miraggio secondo* e *Miraggio terzo* nel CD cit.
5. Il capo della Sezione omicidi (Gian Maria Volonté) e la sua amante Augusta Terzi (Florinda Bolkan).
6. Nel CD CAM CSE 065 col titolo *Il prato*.
7. Il film si svolge nella campagna toscana attorno a S. Gimignano. La "fiaba", frutto di una allucinazione di Antonia (Isabella Rossellini), ci conduce in un'epoca vagamente rinascimentale.
8. Qui ricavato dalla riduzione dell'A. per flauto e pianoforte.
9. Nel CD cit. col titolo *Troppa luce, troppa ombra*.
10. Le note B-A-C-H della notazione tedesca corrispondono alla successione Sib.-La nat.-Do nat.-Si nat.



Esempio musicale 25 - Tema I da *Indagine su un cittadino ad di sopra di ogni sospetto*

Questo estratto non contiene l'organico completo


Fg. I
Fg. II
Pf.
Cemb.
Org.
Am
B♭m
Am
G♯m
G♯m
Chit.
Cb. el.
Marr.
W.B.
pizz.
f
I
Vl. II
III
Vlc.
Cb.
ecc.



Esempio musicale 26 - Tema II da *Indagine su un cittadino ad di sopra di ogni sospetto*

S.M. È ora la volta de *Il deserto dei tartari*[11].

E.M. Anche qui ci sono due temi principali. Il I Tema[12], in Si min., è il tema della famiglia, dei ricordi, delle nostalgie. Il II Tema[13], in Re magg., è il tema del deserto, della sua sacralità e del suo mistero. Ho cercato un'analogia tra i due temi, nell'at-

---

11. Regia di Valerio Zurlini, produzione italo-francese-tedesca, 1976.

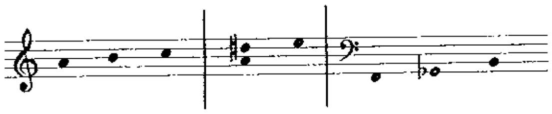
12. Nell'LP GM, GML 1005 assume titoli diversi, fra cui *La casa e la giovinezza*; la versione di riferimento è comunque quella per pianoforte solo, incisa in CD da Gilda Buttà (Ed. dfv, in corso di pubblicazione) come brano appartenente alle *4 Canzoni* (*Le due stagioni della vita, Gott mit Uns, Il potere degli angeli*). Il CD contiene anche i *4 Preludi* (*White Dog, Stark System, Indagine su un cittadino…, Metti, una sera a cena*), oltre a *Rag in frantumi, Nuovo cinema Paradiso* e i *Quattro Studi per il pianoforte*.

13. Nell'LP cit. assume titoli diversi, di cui *Proposta* può essere considerato quello di riferimento.

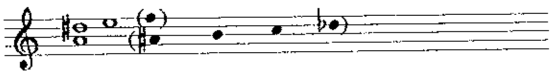
La scala



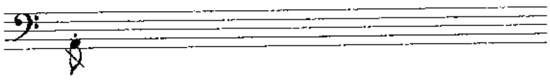
Elementi tratti dalla scala



Strumenti ad arco Nord Africa
Violini



Strappi Contrabbasso elettrico



Ance



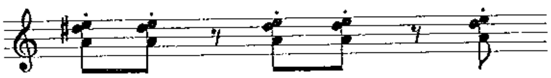
Voci bianche



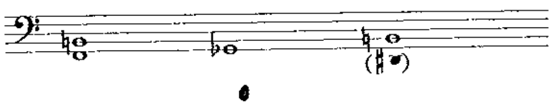
Mandola / Plettri



Oboi



Contrabbasso
Violoncello



Chitarra elettrica



Sintetizzatore — FASCE MOBILI / VARIE PISTE

Percussioni varie — VARIE PISTE

Esempio musicale 27 - *L'attentato*

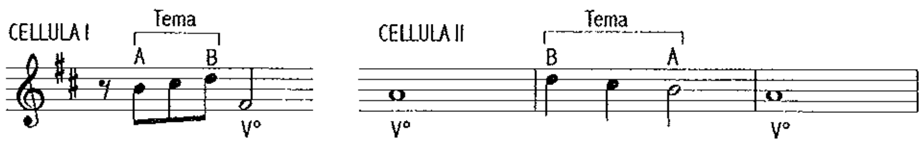


Esempio musicale 28 - Tema I da *Il prato*



Esempio musicale 29 - Tema II da *Il prato*

tacco e nella loro prosecuzione. I suoni tenuti di entrambi rappresentano sempre l'intervallo di 5ª giusta, che ne è il motore:



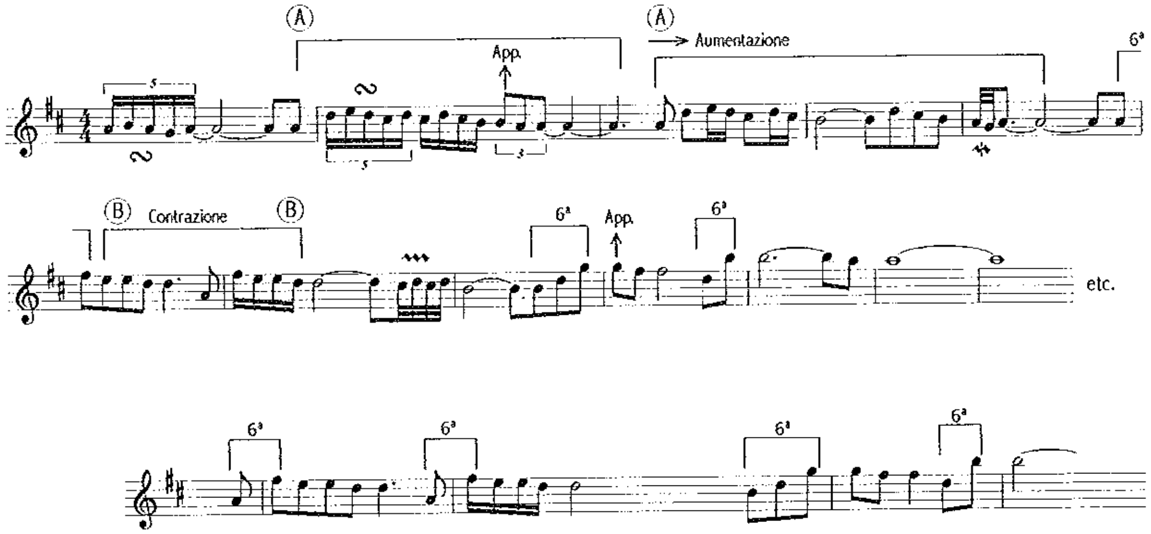
Esempio musicale 30 - *Il deserto dei tartari*

Non resta che accennare a *The Mission*. In questo film dovevo tenere conto:

1. Della musica etnica (indios del Sudamerica - Argentina - Colombia).
2. Della tradizione musicale della Chiesa dopo il Concilio di Trento, portata in Sudamerica dai gesuiti.
3. Del fatto che uno dei protagonisti del film suona l'oboe, per cui è portatore di una specifica esperienza strumentale post rinascimentale legata alla propria epoca[14].

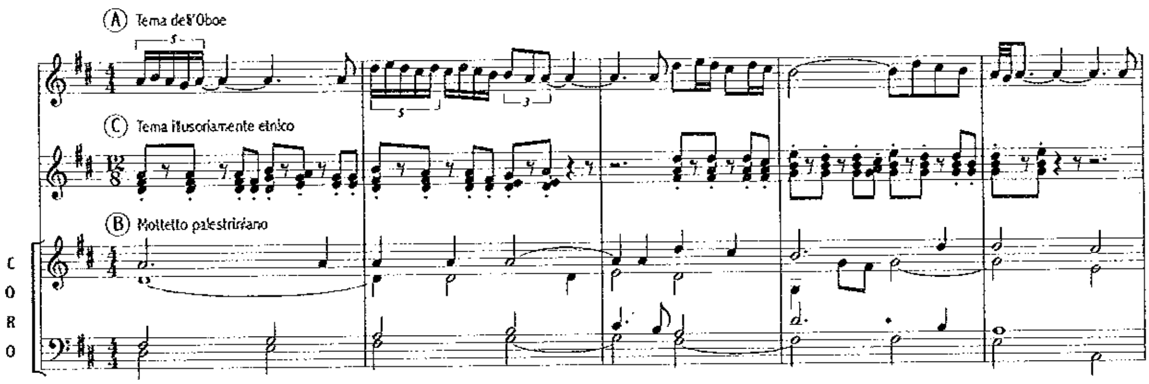
14. Il film, regia di Roland Joffé, GB, 1986, è ambientato nella prima metà del Settecento.

Tutto ciò ha determinato – cronologicamente – il seguente processo creativo: A. Composizione del tema dell'oboe, inizialmente vincolato – intervalli e contrazione dei valori melodici – all'episodio di *livello interno* in cui suona Padre Gabriel:



Esempio musicale 31 - *The Mission - Gabriel's Oboe*

B. Sovrapposizione al tema dell'oboe, con implicita armonizzazione, di un mottetto in stile palestriniano. C. Sovrapposizione su A e B di un tema etnico (illusoriamente etnico). I temi A, B e C sono eseguiti isolatamente o nelle possibili combinazioni: A-B / A-C / B-C / A-B-C:



Esempio musicale 32 - *The Mission* - Finale

Dal tema etnico ho ricavato – a parte un suono aggiunto [Mi] – gli elementi dilatati per la creazione di un altro tema, più riflessivo, usato spesso in maniera ritmica, percussiva, ma con flauti di legno, e in situazioni dissonanti:



Esempio musicale 33 - *The Mission* - Fusione

S.M. Concluse queste esemplificazioni analitiche, che non impediranno comunque di riprendere in considerazione anche *The Mission* da un'altra angolazione[15], entriamo nel vivo degli argomenti previsti in programma: la componente timbrica, il tematismo, stilemi e commistioni stilistiche.

E.M. Ho sempre creduto che uno dei mezzi più importanti del compositore cinematografico fosse l'invenzione timbrica. Ho cominciato a sperimentare questa maniera di pensare la musica appositamente per la scena e soprattutto per il personaggio in *Per un pugno di dollari*[16] e poi in tutti gli altri film di Leone. Il cinema western mi ha dato questo aiuto, perché il genere, perlomeno come lo ha inteso Leone, è un genere picaresco, scherzoso, drammatico, divertente, caustico, tutto sopra le righe. La figura caricaturale del protagonista è forzata volutamente dal regista. Tanto per dire, Leone mi confidò molti anni dopo che per fare recitare Clint Eastwood in quel modo lo invitava a pensare un'invettiva pesante rivolta contro il suo antagonista. Quelle brutte parole – che qui non posso ripetere – restavano verbalmente inespresse, ma Leone voleva che bruciassero dentro l'attore trasformandosi in grinta. Di fronte a una regia così intesa, peraltro confortata da risultati eccellenti, ecco la necessità, per me, di usare suoni insoliti, che potessero equivalere a quegli "eccessi" di cui ho detto. Tutto, compresa la parte sonora, avrebbe dovuto apparire molto più di ciò che era. Ecco quindi le campane, la frusta, il fischio, l'incudine, l'argilofono, le voci e tante altre cose ancora. La necessità di fare apparire epico il film portava a gonfiare i toni della strumentazione, a rifarsi a un coro, ai *crescendo*, agli archi con il loro ritmo galoppante (penso agli archi di Monteverdi ne *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*)[17] e a tutti gli altri artifici esistenti per dare alla musica quelle qualità necessarie affinché il carattere del film di Leone decollasse e affinché il film fosse credibile[18]. Con la stessa intenzione ho usato il marranzano nel secondo film, *Per qualche dollaro in più*, mentre un'idea tematica si è trasformata nel verso del coyote ne *Il buono, il brutto, il cattivo*[19]. Ecco, sempre nel terzo film, l'episodio della guerra, l'episodio dei titoli di testa, con cinque o sei trombe che squillano nel giro di pochi secondi facendo una gazzarra incredibile. Dopo scelte simili c'è stato anche chi mi ha accusato di non avere controllato bene la partitura, perché quegli interventi sonori risultavano effettivamente "fuori" dell'immagine, indirizzati direttamente verso lo spettatore. Posso capire il motivo delle critiche, ma non è assolutamente vero che quello fosse il segno di una incapacità di controllo da parte mia. Ultimamente ho ascoltato a Roma una composizione di Ligeti che mi ha confortato moltissimo. Si chiama *Concerto per violino e orchestra*, ma qualcuno la chiama *Due ritratti*, perché il pezzo ha origini diverse nel tempo[20]. C'è un assolo di violino

---

15. Cfr. esempio musicale 35 a p. 175.

16. Ricordiamo che il film risale al 1964.

17. Su testo del Tasso, appartiene ai *Madrigali Guerrieri et Amorosi*, Libro VIII, stampato da A. Vincenti, Venezia, 1638. L'organico è costituito da TTS, 4 viole da brazzo e cont.

18. Il lapsus – se di questo si tratta – è molto interessante e sintomatico di una posizione contraddittoria. L'iperbole costante su cui si basa il cinema di Leone, oltre tutto efficacemente descritto poco sopra dallo stesso Morricone, farebbe pensare semmai a un contributo musicale rivolto alla incredibilità più che alla credibilità, al desueto più che al consueto, come desueti sono, per stessa ammissione del compositore, i suoi contributi sonori. L'aggettivo tradisce forse una preoccupazione costante in Morricone, quella di contribuire al consolidamento del film in termini di consenso [SM].

19. Il film è del 1966.

20. Nel Catalogo delle opere di Ligeti la composizione è datata 1992.

di grande difficoltà (ma anche i violini dell'orchestra hanno parti solistiche) e tutto a un tratto entrano quattro ocarine. È un intervento così insolito, incredibile in quel contesto. Ma devo dire che la scoperta mi ha fatto piacere pensando a quello che avevo fatto per Leone, anche se in una maniera più semplice. Insomma, ci ho trovato una corrispondenza che mi ha consolato.

S.M. Questo è un caso in cui la pensiamo in modo diverso. Io non credo che l'associazione sia legittima. E, non dovrei nemmeno precisarlo, non ne faccio una questione di gerarchie fra compositori. Dico semplicemente che un processo compositivo "assoluto" non può essere posto in relazione con un processo compositivo "finalizzato" (e nota bene che ho parlato di processi compositivi, perché se dovessi parlare di singole, circostanziate composizioni il mio giudizio sarebbe ancor più radicale). Penso di capire molto bene i motivi profondi che ti portano a questo genere di conforto – ecco un argomento toccato più volte nel mio libro –, però lo trovo un po' semplicistico e di conseguenza fuorviante, soprattutto per chi si trova in una fase formativa. Non credo che un postiglione viennese della fine dell'Ottocento avesse motivo di sentirsi nobilitato per il fatto che Mahler aveva usato la sua cornetta nella *Terza Sinfonia*. No, non è un paragone diretto: è per dire che dal contesto – o dalla decontestualizzazione, operazione in cui sei maestro – dipende il significato. Lo stesso strumento usato in contesti diversi assume significati e valori profondamente diversi. Hai usato il marranzano in un film western creando così un topos[21]; hai stravolto la voce umana per imparentarla con l'urlo del coyote, realizzando un gioco incrociato di allusioni antropomorfe e zoomorfe fondamentali per la tesi del film (oltre che godibilissime sul piano musicale)[22]; hai preso i nomi dei due protagonisti di un altro western[23] e trasformando i caratteri fonetici in valori semantici – Sean, Juan – hai creato due piccole, incisive identità leitmotiviche capaci di riassumere in sé i caratteri psicologici dei personaggi. Così facendo hai dato una svolta al modo di concepire la musica per film. Che t'importa delle ocarine di Ligeti?... Sono comunque in tema; infatti era previsto che a questo punto trattassimo brevemente un aspetto particolare delle musiche del Maestro Morricone nel ciclo western di Sergio Leone (e non solo), qualcosa che va al di là delle invenzioni timbriche, anche se prende spunto proprio da quelle.

In quasi tutti i film di Leone, in modo più marcato nei primi tre, *Per un pugno di dollari, Per qualche dollaro in più, Il buono, il brutto, il cattivo*, e in modo più sfumato in *C'era una volta il West* (ma il discorso vale anche per *Il clan dei siciliani*, sia pure con alcuni adattamenti)[24], il pezzo principale è basato su una tripartizione, su una segmentazione stilistico-formale che risponde a un modello ricorrente. L'esordio è sempre affidato a un segmento tematico che potremmo definire di natura arcaica o minimale. Gli strumenti utilizzati in questo segmento sono infatti strumenti semplici, poveri: dal fischio umano, che ha il primato dell'indigenza, al marranzano; da un rozzo argilofono ai flauti diritti e di Pan; dall'armonica a bocca alla chitarra acustica, che in questo contesto occupa il gradino più elevato.

21. Si riferisce a *Per qualche dollaro in più*.

22. Si riferisce a *Il buono, il brutto, il cattivo*.

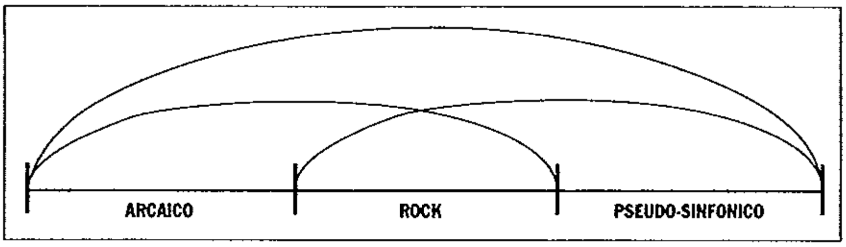
23. Si riferisce a *Giù la testa*. Per un'analisi dettagliata di queste musiche si rimanda a Miceli, *Morricone*, cit., pp. 93-169.

24. *Le Clan des siciliens*, regia di Henri Verneuil, Francia, 1969.

Anche il contorno, generalmente percussivo, risponde alla stessa concezione, essendo costituito da frusta, incudine, nacchere, campane e via dicendo. Questo primo segmento ha caratteristiche di compiutezza e di autonomia, ma funge anche da ponte nei confronti del segmento successivo.

Il secondo segmento è caratterizzato da una svolta d'intonazione, essendo sempre affidato alla chitarra elettrica trattata secondo gli stilemi del rock. Anche in questo caso il segmento può essere recepito come un episodio autonomo, oppure come risposta e "sviluppo" del segmento precedente. Ad eccezione della chitarra elettrica in *C'era una volta il West*[25], in cui il suono è molto aggressivo, distorto, duro, si tratta però di un rock addomesticato: potente in rapporto all'antecedente, ma in sé piuttosto inoffensivo.

Il terzo segmento introduce elementi nuovi, mutuati da un impianto di tradizione "classica": orchestra d'archi e coro vocalizzante, in qualche caso una tromba solista (eco del pezzo da duello, in cui la sua presenza è d'obbligo), addirittura l'organo[26], e un rinforzo di percussioni. Anche in questo caso il segmento gode di piena autonomia, ma si presenta comunque come fase riepilogativa e onnicomprensiva, poiché – oltre a assumerne un ruolo variativo – appare sovrapposto (o sottoposto) ai segmenti precedenti, che si ripresentano qui in forma completa, o abbreviata, o alleggerita di alcuni elementi presenti in origine. Schematizzando, questa è la struttura di base:



È evidente che i tre segmenti possono apparire isolatamente nel film a seconda del contesto, della circostanza (rappresentando così la forma originaria di quella concezione modulare di cui abbiamo parlato), ma l'aspetto più interessante della segmentazione sta nella concezione di fondo, che porta in ultima analisi alla successione e poi alla coesistenza di elementi stilistici molto distanti fra loro, eppure legati da un unico tessuto connettivo. Così facendo Morricone si rivolge a tre generi di pubblico profondamente diversi fra loro, non solo dal punto di vista culturale ma, implicitamente, generazionale. Il primo segmento è senza dubbio il più originale e caratterizzante, soprattutto dal punto di vista delle invenzioni timbriche, ma per le sue doti di essenzialità implica – in rapporto al contesto di applicazione – valori di individualismo anarchico, di semplicità e di forza primigenia, di eroicità priva di retorica, di neutralità sentimentale, di autenticità, di anticonformismo. Si pone così su un piano di assoluta naturalezza e atemporalità, in cui la funzione connotativa si identifica con quella denotativa. È senza dubbio il segmento più raffinato e allusivo.

25. Si riferisce principalmente al brano *L'uomo dell'armonica*.
26. Si riferisce a *La resa dei conti* da *Per qualche dollaro in più*.

Il secondo segmento determina un salto notevole, non solo dal punto di vista stilistico. La figura eroica – ma anche la figura retorica – si trasforma e si attualizza. La componente trasgressiva resta (chi ricorda il motto «Sesso, Droga e Rock and Roll»?) ma, urbanizzandosi, si identifica con un gruppo o con un clan. L'elettrificazione può portare a tanto? In senso metaforico credo di sì. In ogni caso, al di là dell'impatto, l'aggressività è stemperata dalla netta arcatura melodica, dall'assenza di attriti e di contrasti. Qui, se vogliamo, si apre una porta nei confronti della parte più trainante del consenso (e del consumo) musicale.

Col terzo segmento slittiamo nella integrazione sociale, nel "ritorno alla ragione", in cui dominano un tono smaccatamente retorico, trionfalistico, autocelebrativo e un impianto timbrico e armonico assolutamente convenzionale. Prevalgono insomma i buoni sentimenti e il gusto piccolo borghese ritrova così i propri riferimenti e le proprie sicurezze, anche se a causa della coesistenza parziale o totale dei tre segmenti ciascuno dovrà cercarsi la parte prediletta all'interno delle altre, e per farlo dovrà ascoltarle. Questo potrebbe spiegare, almeno in parte, le ragioni di un successo che da oltre trent'anni appare – caso rarissimo – intergenerazionale e interculturale, ma che denota al tempo stesso quello che definisco un processo restaurativo. Un processo indolore, frutto di grande abilità, ma pur sempre restaurativo (che, se avessi tempo, mostrerei anche all'interno della produzione per concerto del primo Morricone)[27]. Ecco a cosa possono portare, tra l'altro, le invenzioni timbriche e le commistioni stilistiche.

E.M. È incredibile: quando Miceli analizza, scopro quello che ho scritto! Io non c'ho pensato, quando ho composto queste musiche pensavo a tutt'altro.

S.M. È naturale. C'è un controllo razionale nella scrittura, ma per fortuna non è tutto determinato o iperdeterminato, altrimenti il talento non avrebbe alcun peso e non troveremmo la differenza fra Mozart e un software programmato per imitarlo (come è stato fatto). Anche il processo critico può essere a suo modo un processo creativo, o ri-creativo, però è di tutt'altra natura. Insomma, ti ritrovi in qualche modo in quello che ho detto?

E.M. Sì, solo che io non l'ho fatto apposta, non ho voluto scrivere deliberatamente per tre tipi di pubblico diversi. Uno dei principi che formano la mia scrittura nel cinema e al di fuori del cinema è quello dell'autocelebrazione delle sonorità, mentre il tema non è così importante. Dal momento che oggi abbiamo distrutto la forma, quella tradizionale, credo che se un secondo elemento formale nasce dal primo e il primo continua nel secondo e così via, questo sia un giusto modo di procedere. Ho pensato così ancor prima di applicarmi al cinema, e nel cinema ho messo in atto questo stesso procedimento in forma più breve. Come vedete ho detto cose che confermano l'analisi del Professor Miceli, però le ho dette riportandole al modo in cui pensavo mentre scrivevo. In un seminario, di fronte a questo stesso discorso, qualcuno mi ha chiesto se nella segmentazione c'è una parte a cui ho dato più importanza. Risposi, e ripeto ora, che non lo so. Ho pensato a una progressione di sonorità per arrivare a quella esaltazione richiesta, secondo me, dai film di Leone. Forse è più importante il primo segmento, perché è quello che fa sviluppare il germe da cui nascono gli altri segmenti. So benissimo che la melodia è una presenza obbligatoria, l'unico elemento con cui ci si intende col regista, poi però sta al com-

27. Si veda specialmente il capitolo *Dalla scuola di Petrassi a Darmstadt*, in Miceli, *Morricone*, cit., pp. 41-63.

positore trovare la maniera di fare annegare quella melodia in altre soluzioni. Ma la melodia non è così importante; so bene che se tolgo la melodia da tutti i miei pezzi di questo genere, o anche di altri generi, il pezzo sta in piedi ugualmente. Però il tema serve al regista e serve alla gente. Semmai io mi illudo che seguendo il tema la gente assimili e apprezzi anche le soluzioni strumentali.

S.M. Spero d'interpretare correttamente quello che hai appena detto. Come compositore tendi a ridimensionare l'importanza del materiale melodico, sostenendo che le tue strutture possano vivere indipendentemente da quello; come compositore di musica per film, però, ne riconosci la funzione pressoché ineliminabile e quindi l'importanza.

E.M. Certamente il tema è importantissimo, anche se personalmente gli ho sempre attribuito poca importanza. Per questo, specie nei primi film di Leone, ma poi successivamente in tante altre occasioni, ho cercato di caratterizzarlo, di sottrarlo alla sua funzione convenzionale. In qualche caso ho raggiunto il risultato con i timbri, in qualche altro con la ricerca di un tema fatto di intervalli. Mi sono dovuto concentrare su qualcosa che riscattasse la volgarità plateale del tema, anche se la platealità è un po' presente nel terzo frammento di cui diceva Miceli, che è poi quello in cui strillano tutti gli archi con l'aggiunta del coro.

S.M. Considerando la raffinatezza e l'inventiva del primo segmento, per il terzo qualcuno potrebbe parlare di «concessione deliberata al cattivo gusto delle platee». Mi sono sempre domandato – e non te l'ho mai chiesto in modo esplicito – se quel coro un po' "becero" fosse voluto proprio così, oppure se l'editore non offriva di meglio...

E.M. Se ti riferisci al primo film di Leone, non è che allora ci fossero molti mezzi e neppure molte ambizioni. Forse può risultare "becero", però dovrebbe essere una conseguenza dei primi due segmenti. Naturalmente m'interessa molto quello che dice il Professor Miceli, dal momento che sono cose così straordinariamente attente e puntuali. In me rimane invece l'imbarazzo di parlare di me stesso e di quello che scrivo. Sono sempre combattuto nel dire tutte le cose che mi riguardano, perché molte sono cose anche intime e dovrei mettermi a nudo di fronte a voi. Lo farò, se riuscirò a farlo, quindi senza nascondermi, però non è facile.

S.M. Torniamo alle soluzioni timbriche, ascoltando un esempio da *C'era una volta il West* con la parte vocale affidata a Edda Dell'Orso. Si tratta del *Tema di Jill*[28] (si veda l'esempio musicale 34).

Al di là delle spiegazioni che hai già dato sulla necessità di rifarsi a collaboratori di fiducia, come spieghi il ricorso così frequente a questa voce femminile? Non è un po' in contrasto con la tua tendenza alla sperimentazione costante?

E.M. È vero, l'ho usata troppo. L'ho usata dieci, quindici volte, però altri ne hanno abusato in maniera non sempre adeguata (tranne alcune eccezioni, in cui è stata utilizzata benissimo) e questo ha provocato proprio un'inflazione. A un certo punto non se ne poteva più. Però si deve tenere conto del fatto che il pubblico l'apprezzava moltissimo, ma soprattutto si deve pensare alle sue grandi qualità e alla capacità di adattarsi a qualsiasi esigenza. Io le ho fatto fare di tutto. Mi ricor-

---

28. Le numerosissime edizioni discografiche e ristampe delle colonne musicali di Morricone, specie quelle di maggiore successo come *C'era una volta il West*, rendono molto relativo il riferimento a una edizione in particolare. Ci limitiamo pertanto a ricordare che le antologie più facilmente reperibili, riferite alla produzione degli anni Sessanta-Settanta, sono pubblicate principalmente da RCA/BMG, General Music, Intermezzo Media, CAM, Virgin.



Esempio musicale 34 - Tema di Jill da *C'era una volta il West*

do l'arrangiamento di un samba in Fa min., la storia della follia di una donna che il giorno dopo la fine del carnevale balla ancora, nel suo cervello rimane folgorata dal carnevale. Ho armonizzato il pezzo in una maniera abbastanza normale e la voce contrappuntava una serie dodecafonica con intervalli molto strani. Era difficilissimo inserirla in un contesto tonale così preciso, ma lei l'ha fatto con grande facilità. Certo, gli esperimenti portano a delle soluzioni e le soluzioni a un certo punto si esauriscono, quindi occorre trasformarle e rinnovarsi.

S.M. Nella mia osservazione precedente non ho tenuto conto di un elemento fondamentale, cioè il regista, che può essere un ostacolo proprio nei confronti di un'esigenza di rinnovamento (e in questo caso parliamo della componente timbrica, ma il discorso si potrebbe estendere ad altri fattori). Fermo restando che reputo *C'era una volta in America* uno dei risultati cine-musicali più importanti non solo del sodalizio Leone-Morricone, ma di tutto il cinema del dopoguerra, ciò non di meno mi sembra che proprio lì sia evidente il problema dell'ostacolo al rinnovamento o, se preferite, della persistenza di modelli stilistici collaudati ai quali il regista si è

affezionato. Capivo, seppure senza entusiasmo, la sensualità dei vocalizzi angelicati in *C'era una volta il West* – compensati per fortuna dalla presenza aspra e graffiante della chitarra elettrica ne *L'uomo dell'armonica*[29] –, mentre quello stesso erotismo stucchevole, in carta patinata, ideale quanto inesistente, non lo capisco – anzi mi disturba – nell'ultimo, straordinario film di Leone[30]. Il problema è stabilire dove finisce il sentimento e comincia il sentimentalismo. Per me il sentimentalismo (o peggio) comincia proprio quando attacca la voce femminile.

E.M. Anche il regista si era invaghito di questo tipo di voce, quindi anche lui qualche volta mi ha spinto a usarla più di quello che io stesso avrei voluto. L'ultimo caso, ne ho già parlato, riguarda Warren Beatty. Quindi è normale: quando i registi ascoltano qualcosa che li affascina, la vogliono ancora di più. A Tornatore, ad esempio, piace il clarinetto. In passato non l'ho mai usato, ad eccezione di quando mi serviva un clarinetto stonato – i clarinettisti disponibili erano tutti stonati e li prendevo soltanto in quel caso –, però in *Nuovo cinema Paradiso*[31] mi occorreva un clarinetto intonato, ma era uno dei due primi solisti di Santa Cecilia[32] e suonò in una maniera straordinaria, quindi Tornatore aveva ragione a chiedermi che fosse maggiormente presente. Questo per dire che il ricorso in più occasioni a un determinato timbro non capita soltanto quando c'è una bella voce femminile, ma anche con certi strumenti suonati benissimo. Per il compositore queste utilizzazioni ripetute si possono tradurre in una etichetta, che è poi un altro pericolo derivante dalla nostra professione. Invece dovremmo prendere sempre i migliori e poi avere il coraggio di metterli da parte.

S.M. Vorrei tornare ancora un momento al discorso riguardante le maggiori ambizioni della produzione, rivolte soprattutto al mercato internazionale, e sulle ipotetiche rispercussioni che tali ambizioni possono avere sulle scelte compositive. Rispetto ai film precedenti mi sembrano molto evidenti in *C'era una volta il West*. Con l'affermarsi dei risultati il regista per un verso e il compositore per un altro guardano più o meno consapevolmente alla possibilità che certe musiche possano vivere con una autonomia maggiore rispetto alla media delle musiche per film, con evidenti ripercussioni sul mercato discografico. Non credo che a inizio di carriera un compositore si ponga problemi del genere, però nel momento in cui raggiunge una certa notorietà ed entra in un meccanismo di grandi produzioni può darsi che propenda più facilmente per la costruzione di una o due forme chiuse (di solito il tema legato al personaggio principale e i titoli di testa) bivalenti. Da una parte c'è tutta la funzionalità necessaria; dall'altra la piena emancipazione dal film. L'ipotesi parrebbe confermata dall'analisi che ho fatto delle musiche scritte per *C'era una volta il West*. Qui, infatti, la frammentazione già vista nei film precedenti parlando di tripartizione, di segmentazione stilistica, diviene una macro-segmentazione, per cui i diversi segmenti possono agire con autonomia ancora maggiore, con la malleabilità e la concisione necessarie al film (ma ciascuno è già di per sé un pezzo chiuso), oppure i segmenti possono concatenarsi costituendo il "Pezzo dei Pezzi", votato al puro ascolto. È un meccanismo perfetto, efficacissimo da tutti i punti di vista, e suscita tale ammirazione da mettere in ombra (almeno ai miei orecchi) i "famigerati" vocalizzi.

29. Si riferisce a un brano tratto dallo stesso film.
30. Si riferisce al *Deborah's Theme*.
31. Il film è del 1988.
32. Stefano Novelli.

E.M. Ti ringrazio, ma in realtà non ho mai pensato di fare un disco quando scrivo per un film. A chi mi faceva delle pressioni del genere ho sempre risposto che avrei scritto della musica per film. Se il regista l'avesse valorizzata nel missaggio e se poi fosse piaciuta, allora il disco avrebbe potuto anche incontrare successo, ma non era obbligatorio; questa è sempre stata la mia risposta. C'è qualche compositore che prima prepara il disco e poi lo applica al film. Forse sarà anche utile ma non mi riguarda.
S.M. Accostiamoci ora ad alcuni casi di interazione massima fra le diverse componenti, con particolare riferimento alle caratterizzazioni timbriche e più in generale stilistiche, intese come precisi dati connotativi all'interno del film. Senza dimenticare le caratterizzazioni tematiche, viste non come mere funzioni simboliche al servizio della narrazione filmica (ovvero il tipico commento, il *Main Theme*), bensì come elementi narrativi paritetici e talvolta primari.
E.M. Occupiamoci del finale[33] di *Mission* (si veda l'esempio musicale 35 a p. 175). Una piccola analisi delle caratteristiche dei diversi temi l'ho già fatta, però voglio tornare sull'argomento da un punto di vista interpretativo e vedrete che non è una ripetizione delle cose già dette. In questo film avevo un problema che è venuto fuori non subito ma poco a poco e che non mi era stato anticipato neppure dal regista o dal produttore. Il film è ambientato in una missione cattolica del Sudamerica[34], verso la prima metà del Settecento. Ci sono dei preti che insegnano la musica agli indigeni, trasmettendo loro ciò che si faceva in Europa in quell'epoca. Inoltre, il gesuita che è a capo della missione[35] suona l'oboe. C'è un contesto liturgico che bisognava tenere presente, ancora legato alla tradizione occidentale, ma in questo caso riferito alla musica sacra (e come vi ho già detto l'uso che ho fatto della parte corale è, diciamo, "palestriniano"), e poi, proprio per l'ambientazione, c'era da considerare una musica degli indios, una musica etnica. Ho voluto mescolare insieme le tre idee, e l'ho fatto in tutto il film, prevalentemente a coppie: oboe e coro; oboe e musica degli indios, musica degli indios e coro liturgico. Soltanto nel finale ho mescolato tutte e tre le componenti – lo avevo previsto fino dall'inizio, quindi l'ho fatto senza alcuno sforzo – con l'idea d'interpretare la comunione dei preti con gli indios. L'impegno tecnico della musica è analogo all'impegno che c'è nella comunione fra loro. Per me raggiungere questo risultato è stato un grande motivo di soddisfazione, perché era difficile trovare una strada così autonoma ma anche così mescolata delle tre componenti.
S.M. Mi pare interessante notare che il potenziale dialettico, che abbiamo già visto da *Per un pugno di dollari* in poi, nonché la concezione modulare arrivano qui al massimo grado. Infatti, sebbene il procedimento tecnico sia diverso, non è difficile ritrovare in queste che Morricone chiama "mescolanze" l'eredità delle sovrapposizioni e dei segmenti di cui si è parlato. Siamo tutti d'accordo, credo, che si tratti di uno dei risultati più alti raggiunti dalla musica per film, non solo riferita alla produzione di Morricone, perciò proviamo a rileggerne brevemente le caratteristiche principali servendoci del metodo dei *livelli*, per verificare l'anticonvenzionalità delle soluzioni adottate[36]. C'è un'identificazione totale fra Padre Gabriel e l'oboe – inizial-

33. Allude al brano *On Earth as it is in Heaven*, traccia 1 del CD Virgin CDV 2402.
34. Più esattamente ai confini tra Argentina e Brasile.
35. Padre Gabriel, interpretato da Jeremy Irons.
36. Per un'analisi più dettagliata si rimanda a Miceli, *Morricone*, cit., pp. 281-293.

mente di *livello interno* – suggerita sempre più dalle diverse ricorrenze nel film in cui l'oboe è udibile senza che il gesuita lo stia suonando. Quindi il suono dell'oboe è Padre Gabriel ed è capace di formalizzare e sintetizzare in termini musicali la sua etica, la sua fede. Si tratterebbe perciò di un *livello mediato*. Per lo stesso meccanismo di fondo i canti degli indios – sia quelli "originali", sia quelli appresi dai gesuiti – sono, rispettivamente, l'emanazione di tradizioni indigene e la manifestazione di una nascente assimilazione culturale, portatrice anch'essa di nuovi valori spirituali. Potrebbe essere un altro *livello mediato*, che appare tale, ovviamente, quanto più nel film è assente l'atto del canto collettivo. Il terzo *livello mediato* è rappresentato dai cori a cappella, perché esprimono in maniera altrettanto inequivocabile i due volti della civiltà cattolica: quello spirituale e quello colonialista (in cui il primo non è estraneo al secondo). Questo canto interpreta, dunque, non solo il fascino di una grandiosità intuibile dalla raffinatezza e dalla possanza delle architetture polifoniche, ma altresì i dubbi e il travaglio dell'alto prelato[37] inviato dal papa, l'arroganza del viceré spagnolo[38] e l'astuzia di quello portoghese[39].

Abbiamo già visto, trattando del metodo dei *livelli*, che il *livello esterno*, al di là delle qualità musicali, è sempre destinato ad apparire un atto artificioso, accettato comunque per convenzione e per il suo indubbio potenziale ritualistico e autocelebrativo. Ma in questo caso – e così dicendo siamo arrivati al brano in oggetto – la mescolanza dei tre *livelli mediati* e la loro preesistente collocazione nel film portano a un *livello esterno* privo del suo maggiore difetto. La loro coesistenza è il sigillo, ma soprattutto il significato più potente e meno didascalico, meno retorico che si possa immaginare. A ben guardare c'è una componente "estranea" alle presenze musicali legittimate dallo svolgimento stesso del film, e consiste nella presenza degli archi[40]. Ma il loro inserimento ricalca le parti del coro a cappella, col risultato di proporre al tempo stesso una riconoscibilità melodica contro una diversità timbrica. Però basta questo inserimento timbrico per insinuare nel pezzo uno scarto stilistico e uno slittamento temporale: questa è la musica dell'artefice che esce allo scoperto e sul calare del sipario – nel punto di transizione fra finzione e realtà – si offre come tale allo spettatore. In questo gesto ci ho visto persino una segreta allusione autobiografica, una dichiarazione di appartenenza, di identificazione artistica e spirituale (un po' come quando i pittori del Rinascimento si autoritraevano in un angolo di una pala d'altare), ma su questo punto non posso andare oltre, essendo di fronte all'autore. Invece posso aggiungere ancora una cosa. Considerando i valori simbolici che ciascuna linea musicale porta con sé, abbiamo una continua situazione di accordo e di conflitto, un rapporto dialettico tra le parti che ha un preciso significato nel film, riscontrabile anche come logica della partitura. Sebbene – a differenza di Morricone – io propenda per un significato negativo, pessimistico dell'apologo (per cui dove lui parla di comunione io penso al fallimento di un'utopia comunitaria), quando poco fa ha detto, pressappoco, che "l'impegno tecnico posto nel costruire queste presenze musicali è analogo al tentativo dei gesuiti e degli indios di entrare in comunione fra loro", mi ha

37. Altamirano, interpretato da Ray McAnally.

38. Don Cabeza, interpretato da Chuck Low.

39. Don Hontar, interpretato da Ronald Pickup, già conosciuto dal pubblico italiano per essere stato protagonista di un film tv sulla vita di Giuseppe Verdi.

40. Benché nel film sia visibile un laboratorio di liuteria approntato dai gesuiti, qui intendo riferirmi alla presenza di musiche [SM].

fatto molto piacere. Senza esserci mai consultati su questo argomento, lo trovo molto vicino a quello che ho scritto prendendo spunto dalle partiture di *Mission*. Infatti, una costante in Morricone (che potete trovare nella prima produzione per concerto, da *Musica per 11 violini* in poi) consiste proprio in una semantizzazione dei valori formali e in una formalizzazione dei valori semantici. Ciò che è materiale prettamente compositivo si organizza in modo tale da assumere caratteri analoghi a quelli appartenenti al contesto narrativo. Gli elementi musicali "agiscono" come "attori" sul palcoscenico, rispondendo a un copione, che è poi una precisa simbologia compositiva. Casi del genere si incontrano molto di rado nella storia dei rapporti tra musica e cinema. Si può pensare all'*Aleksandr Nevskij*, ma l'accostamento è improprio perché il rapporto regista-compositore, il loro modo di lavorare, garantivano già sulla carta un risultato fuori del comune. Ho provato spesso a immaginare cosa sarebbe successo a *Mission* se Joffé avesse agito non dico come Ejzenštejn, ma almeno come Leone. Il tema dell'oboe, come hai già detto, dà origine a tutto il resto e anche lo schema armonico rimane lo stesso.

E.M. Sì, l'armonizzazione è quella, salvo in un punto in cui ho cambiato perché dopo essere stato tanto in Re magg. non potevo andare in Si min.; non avrei potuto fare la modulazione al VI, non avrebbe retto tutto l'impianto. Allora lì si sente questa manchevolezza. Vorrei far notare un'altra cosa. La cassa è fuori tempo, quel suono gravissimo l'ho voluto proprio così. Doveva essere una reminiscenza dei colpi di cannone ascoltati nel film, ma c'è un'altra ragione: tutte le volte che ho sentito musiche argentine e anche brasiliane, ma soprattutto argentine, c'era sempre una strana cassa che suonava quasi casualmente (forse non era scritta casualmente, ma io la trovavo casuale), allora ho voluto inserire questa caratteristica, per un piccolo sforzo di autenticità.

S.M. Questo, come dicevo, è uno dei risultati più alti raggiunti da una musica nel cinema – in senso formale e concettuale – anche se, purtroppo, è un'occasione mancata sul piano degli equilibri, delle relazioni reciproche fra musica e immagine. Si potrebbe pensare che Joffé non si sia reso conto dello straordinario potenziale di cui disponeva, oppure era troppo tardi per intervenire a favore di un risultato complessivo migliore.

E.M. Devo aggiungere una cosa a quello che ha detto Sergio: Joffé è un grande regista, però è uno di quelli che ha paura della musica e forse teme che l'espressività data dalla musica alla scena metta in risalto una sua carenza. Questo l'ho capito in molti discorsi su *Mission*, ma soprattutto in altri film dove abbiamo lavorato da soli, mentre per *Mission* c'era il produttore italiano[41] che lo invitava a lasciare le cose come stavano, come io le avevo pensate. Ad esempio, nel finale, durante la strage, Joffé ha voluto mescolare l'*Ave Maria Guarani* e il tema dell'oboe. Io non avrei voluto, ma lui non mi ha dato retta e ha fatto un pasticcio. Comunque sono certo del suo timore per la musica, tant'è vero che l'ha sempre tenuta bassa nei momenti più espressivi del film.

S.M. Puoi consolarti sapendo che hai scritto delle musiche che restano, che pur essendo pensate precisamente per quel film, per i suoi valori molteplici, hanno dimostrato da subito di poter vivere anche di vita autonoma. Le appropriazioni che ne sono state fatte in situazioni diverse e le reazioni del pubblico in concerto lo dimostrano[42].

---

41. Fernando Ghia.

42. Fra le occasioni più recenti ricordiamo il concerto diretto da Morricone all'Accademia di Santa Cecilia, Auditorium di via della Conciliazione di Roma, nel novembre 1998, di cui resta preziosa testimonianza nel CD Sony Classical SK 89054.



Esempio musicale 35 - *On Heart as it is in Heaven* da *The Mission*


CORO

E.M. Passiamo all'esempio successivo. Qualcuno ricorderà che in una lezione precedente ho toccato il problema dei sincroni, un argomento già trattato sul piano teorico dal Professor Miceli. Ora vorrei riagganciarmi proprio alla distinzione tra sincroni espliciti e sincroni impliciti. Ho già detto che il regista, essendo proteso alla valorizzazione del proprio operato, chiede spesso al compositore di sottolineare questo o quel punto con dei sincroni, fino a volerne un numero spropositato, che potrebbe rovinare la partitura. Il consiglio che ho dato e che voglio ripetere è quello di non adattare passivamente i sincroni così come chiede il regista, ma di farli entrare nel gioco musicale, pensando il pezzo come se fosse naturale che abbia dei tagli disinvolti, non secchi. La partitura deve scorrere in modo fluente, senza "fratturazioni", accerchiando le immagini; i migliori sincroni sono quelli che non si sentono, quelli che arrivano per una logica musicale – o anche casualmente –, non per una logica soltanto cinematografica. Questo è davvero fondamentale. C'è un esempio a cui mi riferisco sempre volentieri, perché è un gran pezzo di cinema e, mi pare, un pezzo abbastanza riuscito di musica, tratto da *Il buono, il brutto, il cattivo*[43]. Qui, in 3' e 20" di fotografico, Leone mi ha chiesto 23/24 sincroni (ora non ricordo bene il numero esatto, sono passati più di venticinque anni...). Il problema era dargli retta senza dargli retta, facendo in modo che la musica non risentisse di una richiesta così pesante. Perciò l'ho scritta allungando le frasi, qualche volta passando da un metro pari a un altro dispari, qualche volta stringendole per collimare con certe immagini, oppure usando l'ingresso di una sezione strumentale. Proprio da questo punto di vista mi pare un esempio molto ben riuscito. Leone era entusiasta di questa registrazione. C'è qualche sincrono che non è molto preciso, ma lui ha preferito questa esecuzione perché era la migliore, la più spontanea, visto che era stato fatto tutto in diretta senza sovrapposizioni, con 80 orchestrali. Ecco, questo è un caso in cui è stata proiettata la sequenza durante la registrazione e naturalmente ci sono stati dei problemi nel premissaggio perché, per fare un esempio, le trombe entravano nei microfoni dei violini. A un certo punto abbiamo capito che dovevamo mandare tutto in diretta, perché chi suonava ascoltava gli altri e ne riceveva uno stimolo. Ci sarebbero stati due modi per correggere queste piccole imperfezioni: intervenire sul fotografico – procedere cioè a un nuovo montaggio – per guadagnare 5, 10, 15 o 24 fotogrammi, oppure eseguire nuovamente il pezzo. Il primo modo non era possibile perché non era rimasto del fotografico disponibile (e sarebbe stato impensabile usare gli stessi fotogrammi per allungare la proiezione). Quanto al secondo modo, una nuova esecuzione sarebbe stata quasi sicuramente meno spontanea, meno efficace, così Leone ha deciso di sacrificare un po' l'immagine a vantaggio della musica.

S.M. Questo è un caso tra i più evidenti di *livello esterno*, seppure calato nella mente del personaggio che ha l'idea fissa dell'oro (quindi con un'allusione alla funzione del *livello mediato*). Ma di vero e proprio *livello mediato* non si può parlare, perché il regista non ha inviato allo spettatore alcun segnale esplicito in proposito. Se nelle scene precedenti del film noi avessimo udito, magari in sottofondo, frammenti di questa melodia coincidenti con frasi di Tuco riguar-

---

43. Si tratta della ricerca spasmodica di una tomba, da parte di Tuco (Eli Wallach), in un cimitero circolare. Corrisponde al brano *L'estasi dell'oro*.

danti il tesoro nascosto, *L'estasi dell'oro* sarebbe stato un evidente caso di *livello mediato*, ma non è andata così. Il pezzo appare qui per la prima volta. L'idea fissa dell'oro si traduce in una reiterazione della frase, quindi in un ostinato melodico con sottili variazioni (o per meglio dire "licenze"), che, come ha detto il Maestro Morricone, sono la conseguenza di una scrittura tesa alla ricerca dei sincroni, i quali per la loro "leggerezza" sono, appunto, sincroni impliciti; tranne quello sui fotogrammi finali coincidenti con la secca conclusione del pezzo, in cui Tuco trova finalmente la tomba col nome che cercava. È notevole la coincidenza fra stilemi tipicamente morriconiani – la dilatazione della frase su valori lunghi oltre l'arcatura melodica presumibile – e la funzione richiesta.



Esempio musicale 36 - *L'estasi dell'oro* da *Il buono, il brutto, il cattivo*

In questo episodio si può notare la presenza di tutti gli ingredienti tipici dell'immaginario sonoro western: la voce di Edda Dell'Orso, le vocine beffarde, il ritmo galoppante, il coro, le percussioni (liberamente e in modo sfrenato sul finale), il crecendo orchestrale per accumulazione quantitativa oltre che in senso dinamico. Facendo poi caso all'uso della mdp e al montaggio si possono individuare molte soggettive, specie sul finale, per cui lo spettatore s'identifica con il punto di vista di Tuco. Insomma, è un caso di concertazione audiovisiva totale, con un conseguente coinvolgimento massimo dello spettatore. Restiamo sul tema dei sincroni impliciti e sulla funzione portante del materiale tematico introducendo un altro esempio, non a caso riferito ancora a Sergio Leone.

E.M. Avevo composto e registrato il pezzo prima del film, addirittura prima che Leone girasse, un caso eccezionale rispetto alla prassi produttiva. Si tratta di *C'era una volta in America*. Montando il fotografico su quella musica "preesistente", Leone ha scorto una serie di coincidenze impercettibili, realizzate o potenziali, magari mancate di poco, di pochissimo, così mi ha chiesto di rieseguire il brano per perfezionare questi appuntamenti. Ho dovuto prendere i sincroni al decimo di secondo e abbiamo utilizzato un turno intero, ma l'esecuzione – una tortura per me e per l'orchestra – è risultata pessima rispetto alla prima registrazione, perché lì ero andato tranquillamente, senza la costrizione del metronomo. Però Sergio era contento e ha preferito la nuova esecuzione, non proprio al meglio dell'espressività ma rispettosa di tutti i sincroni che lui s'era inventato.

S.M. Si tratta dell'episodio del ritorno di Noodles nei luoghi della propria adolescenza e dell'incontro con Fat Moe[44] nel suo bar. L'esempio può apparire lungo in rapporto al punto in cui entra la musica (in realtà i punti sono due, uno all'inizio della sequenza[45] e un altro allorché Noodles, rimasto solo, osserva le fotografie appese al muro, fino al flashback e al collegamento sonoro del tema[46] con *Amapola*), ma questo ci insegna un'altra cosa, a cui forse ho già accennato: un intervento musicale assume il pieno significato di sé e il giusto peso espressivo se è posto in relazione con gli eventi che lo precedono. In tal senso, il meccanismo di antecedenza/conseguenza ben noto a ogni compositore dev'essere applicato anche a un oggetto audiovisivo. Possiamo verificare ora la musica al di fuori dell'immagine, cominciando dal Tema *Poverty*[47] che apre la sequenza. Notate – come costante della scrittura di Morricone – l'enunciazione del materiale tematico affidata a pochi strumenti, con un supporto armonico degli archi anch'esso molto ridotto, a cui segue un arricchimento progressivo nella parte centrale – in questo caso con differenziazioni contrappuntistiche solo di dettaglio, in funzione armonica (corni, violini II e viole) – e un successivo riassorbimento che riporta all'essenzialità iniziale, con l'arpa che scandisce la coda e il collegamento al pezzo successivo (si veda l'esempio musicale 37).

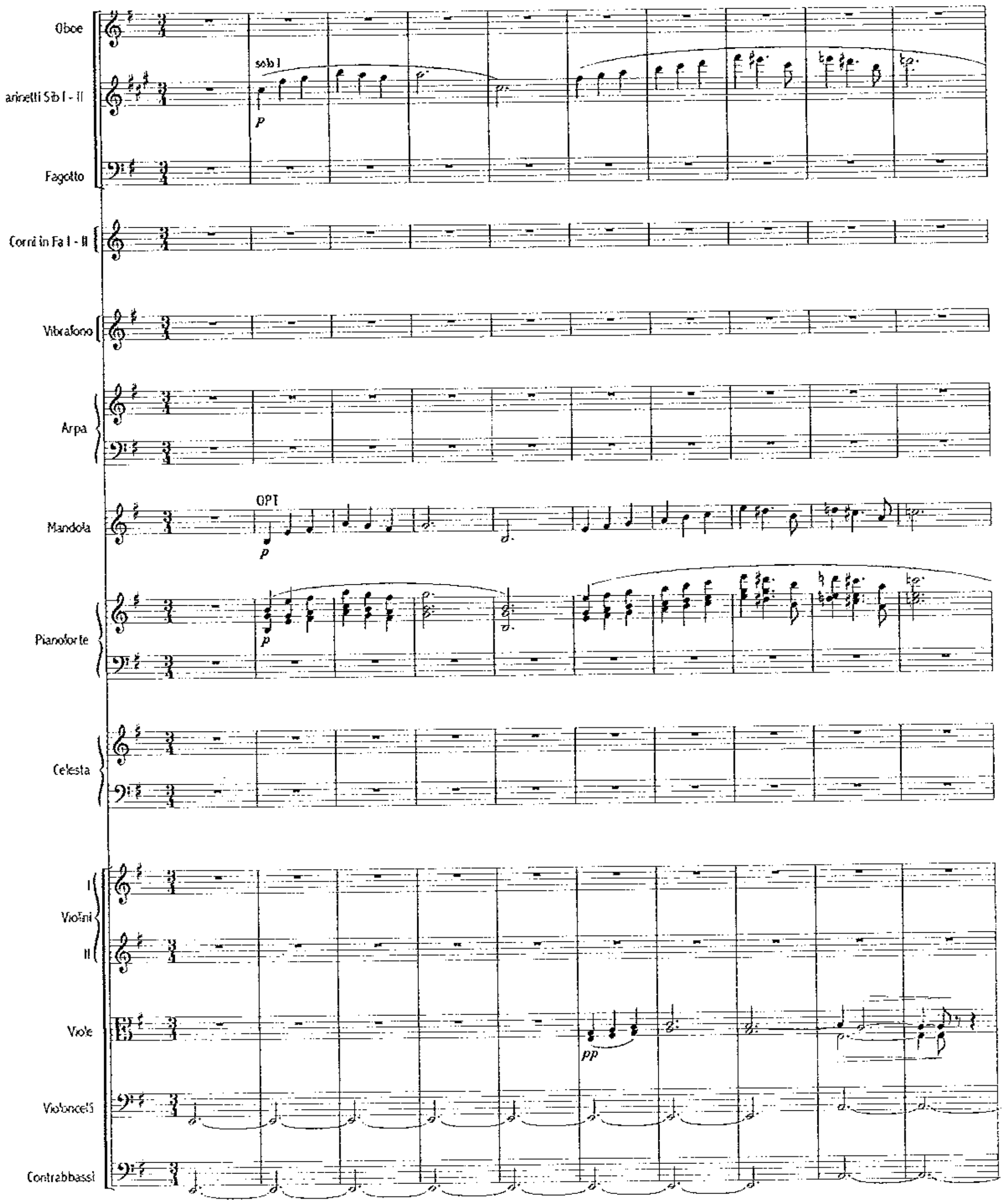
Once Upon a Time in America (si veda l'esempio musicale 38 a p. 184) è meno articolato del precedente, perché è basato su una cellula ridotta, ritmicamente uniforme e sottoposta a piccole variazioni, quasi delle trasposizioni.

44. Interpretati rispettivamente da Robert De Niro e Larry Rapp.

45. Nel CD Mercury 822 334-2 corrisponde alla prima parte del brano intitolato *Poverty* (traccia 2).

46. Nel CD la versione più vicina a questo impiego porta il titolo *Friendship and Love* (traccia 13) e si collega alla canzone *Amapola* (qui arrangiata da Morricone per soli strumenti), corrispondente alla traccia 9.

47. Nel CD cit. anche come *Childhood poverty*.



Esempio musicale 37 - Tema *Poverty/Childhood Poverty* da *C'era una volta in America*


Ob.
Cl. Sib I - II
Fg.
Crn. in Fa I - II
Vibr.
Arpa
Mandola
non trem.
Pf.
Cel.
I
Vl.
II
Vle
Vlc.
Cb.


Ob
Cl. Sib I - II
Fg.
Cn. in Fa I - II
Vibr.
Arpa
Mandola
Pf.
Cel
I
Vl.
II
Vle
Vlc
Cb.


Ob.
Cl. Sib I - II
solo I
Fg.
Crn. in Fa I - II
Vibr.
Arpa
p
Mandola
Pf.
Cel.
VI.
I
II
Vle
Vlc
Cb.
Pizz. l.v.



Esempio musicale 38 - Tema *Once Upon a Time in America/Friendship and Love* da *C'era una volta in America*




molto rall.
I Tempo (poco più mosso)
solo I

Però questa uniformità lo rende particolarmente duttile, adatto a subire delle trasformazioni radicali, come in effetti avviene nel film. Pensate alla parte centrale del brano *Childhood memories*, che spezza il tema affidato al flauto di Pan, e che trasforma *Once Upon a Time in America* in un motivo da jazz band. Questo può essere fatto proprio in virtù della essenzialità della cellula ritmico-melodica. Perciò, se scrivete una melodia molto articolata, tormentata, anche ritmicamente, non pensate di poterla adattare facilmente a un altro contesto.

Nell'ultimo esempio, il *Deborah's Theme*, ritroviamo con maggiore evidenza che in *Poverty* la funzione del pedale come strumento che attua il delicato passaggio fra silenzio e musica. Possiamo notare la dilatazione melodica e l'uso delle pause, che "spezzano" le semifrasi con un senso di sospensione, di attesa. Un'attesa che viene meno da battuta 11, allorché l'articolazione va verso il climax. È un carattere costante, direi tipico dello sviluppo melodico in Morricone, che verificheremo anche con altri esempi anteriori a questo film.



Esempio musicale 39 - *Deborah's Theme* da *C'era una volta in America*


Movendo
Meno
poco cresc.
Moderato
I
Vl.
II
Vle
Vlc
Cb.

Fra le molte cose che si potrebbero dire su questo bellissimo episodio filmico-musicale ce n'è una che occorre privilegiare, perché tocca un argomento valido in generale. Mi riferisco – e l'ho anticipato poco fa – all'attacco della musica, al modo in cui la musica entra nel film, perché si tratta di un momento delicatissimo che raramente riceve l'attenzione che meriterebbe. Potrei farvi vedere e ascoltare tanti episodi tratti da film diversi – tutti lavori ammirevoli per un motivo o per un altro, qualità della musica compresa – in cui l'attacco è poco curato. Perfino dei registi come i Taviani, che come abbiamo già detto hanno una sensibilità musicale ben sopra la media, su questo punto qualche volta mi deludono[48]. Si tratta di una situazione delicata perché entra in ballo, ancora una volta, la questione dell'artificio. Certo, se una musica è di *livello interno* il problema non si pone (oppure si pone in modo diverso, come abbiamo visto). Se il personaggio ascolta la radio, se si è messo a suonare, se gli arriva una musica dalla finestra aperta (purché vi sia un segnale inequivocabile di regia in tal senso), la legittimazione è automatica. Invece, è l'ingresso del *livello esterno* quello che, se non opportunamente preparato, può stridere proprio per i suoi connotati artificiosi.

E.M. Sono assolutamente d'accordo. Io in genere uso i pedali; forse li uso troppo, ma sono utili, sono la cosa più semplice per cominciare. Ci vuole un pedale non fastidioso, ma che faccia sentire all'ascoltatore che la musica sta entrando, è entrata. Il tema che entra senza preparazione rischia di non essere recepito come meriterebbe, mentre un pedale predispone, segnala, crea un'aspettativa. E poi, a parte la valorizzazione del tema, è il passaggio stesso dal silenzio al suono che va preparato, ma senza grossolanità, in maniera semplice, in maniera, direi, quasi "non musicale". La stessa cosa vale per la chiusura, che dev'essere espressiva ma delicata. Occorre tornare al silenzio musicale con discrezione, salvo eccezioni. Queste sono regole fondamentali, che si scontrano però con la tendenza che hanno i registi a infarcire i loro film di musica, con la conseguenza che la presenza musicale si squalifica e non offre più il contributo che avrebbe potuto dare.

S.M. Dovrebbe essere un evento e non lo è più. Un po' come quel vizio linguistico corrente, così fastidioso, che porta all'abuso dell'avverbio "estremamente". Invece di ottenere un rafforzativo si appiattisce tutto.

E.M. È proprio così. Pensate a certi film di Hitchcock dove in un'ora e mezzo di film c'è un'ora e mezzo di musica – musica anche molto curata e attenta da parte del compositore, ma come buttata via perché completamente inutile –, una musica che accompagna i personaggi, la vicenda, le chiacchiere, i rumori... Con tanti sincroni pazzeschi. Oggi, invece, si tende a mettere meno musica nel film, facendola ascoltare di più.

S.M. Dicevo poca fa dei Taviani (e mi spiace chiamare in causa ancora in senso negativo autori che stimo, d'altra parte è proprio da chi ha dimostrato di dare molto che è legittimo aspettarsi di più): nel film *Il prato*, ad esempio, ci sono degli episodi-chiave in cui alla musica è affidato un ruolo fondamentale, ma un'analisi più attenta ci mostra che quegli stessi brani tornano un po' stancamente in altre parti del film in cui non sono altrettanto determinanti. Questi "riempitivi" finiscono così per danneggiare anche gli interventi migliori.

E.M. Nella sequenza di *C'era una volta in America* abbiamo fatto riferimento a tre pezzi e questo può tornare utile per parlare delle soluzioni stilistiche, un altro aspetto

48. Si faccia caso, ad esempio, agli attacchi musicali nel film *Il prato* [SM].

che avevamo previsto di trattare. L'idea tematica, il cromatismo e la strumentazione, quel cromatismo popolaresco soprattutto nel primo pezzo, provengono dall'epoca in cui il film si svolge. Mi ricordo che quand'ero ragazzino ascoltavo *Appassionatamente* di Rulli[49]: quei valzer un po' così, nostalgici, antichi e moderni... erano i modi tipici di un'epoca. Bisogna lavorare sulle suggestioni che provengono dalla scenografia, dai costumi, ma non tanto per risolvere la situazione con un tema predominante, semmai cercando di dare alle musiche un'ambientazione, un clima sonoro plausibile che comprenda anche l'idea tematica.

Un modo molto diverso di affrontare lo stesso problema stilistico-formale si può trovare nel film *Stato di grazia* (si veda l'esempio musicale 40). Qui il tema principale[50], una cosa ridotta al minimo, agisce su due suoni, tre suoni per grado congiunto: si ferma... riprende... si ferma... riprende... Cosa succede intorno a questo tema? Ci sono degli eventi, dei piccoli eventi. Ad esempio, quello del Mib assieme al Mi nat. (siamo in Do magg.). Quel Mib per me significa il blues, quello che si fa nel "giro" del blues; non è lo stesso Mib, però inserendolo qui mi fa stare in un'epoca, in una stagione, in un ambiente americano che ho sintetizzato in questa maniera. Inoltre, intorno a questo tema insignificante, che però può essere ugualmente espressivo, ho aggiunto un gioco basato sui suoni armonici di Do. Li ho usati fino al 15°, che è Fa#, e insieme a quel Fa# e a quel Mib, con la 7ª magg. dell'accordo di Do magg., arriva una sovrapposizione di Si magg. Queste cosiddette dissonanze in un tema assolutamente tonale sono presenti in due maniere: la prima riguarda quelle fisse come il Mib e il Fa#, la seconda è basata su dissonanze mobili che fluttuano in tutta la partitura. C'è questo gioco di doppio significato della dissonanza: nell'allusione al blues e nell'intenzione di organizzare attorno al tema qualcosa che lo renda più interessante. Vorrei mettere l'accento sul fatto che questo tema insignificante riprende ogni poco; prima di attaccare il secondo inciso c'è una lunga pausa, dove sono chiaramente inaugurate e sviluppate le dissonanze che ho ricordato. Per quanto riguarda l'armonizzazione del pezzo ci sono quattro accordi: il I, Do magg.; il VI, La min.; il IV, Fa magg. e il V ("truccato", non proprio esatto), Sol magg. Sono quattro accordi che ho cercato però di "distruggere" col procedimento che vi ho appena spiegato.

Vorrei restare su *Stato di grazia* e sulle soluzioni timbriche, tematiche e stilistiche (infatti è impossibile distinguere un aspetto dagli altri) raccontandovi un fatto inedito, privato, riguardante la musica che ho scritto per la scena finale del pub, quella in cui c'è la sparatoria, la carneficina. Devo premettere che questo è uno dei film più violenti – ma di una violenza un po' gratuita, secondo me – a cui ho partecipato. Per cercare di rendere accettabile al pubblico questo tipo di violenza dovevo assolutamente riscattarla con la musica; non potevo pensare di fare una musica violenta su una scena violenta. In quella scena il regista non avrebbe voluto metterla (come infatti fece), ma volli provare a convincerlo e gli proposi qualcosa che non capì, ma che accettò. Scrissi così un pezzo per organo e orchestra[51] col quale volevo suggerire non tanto la situazione traumatica quanto, soprattutto, il rito "sacrale" di un'uccisione, di una vendetta condotta da una figura eroica contro un gruppo di banditi.

---

49. Dino Rulli (1890-1930), compositore romano, è stato autore fra l'altro di *Addio tabarin* e *Scettico Blues*.
50. *Hell's Kitchen* da *State of Grace*, regia di Phil Joanou, Usa, 1990, MCA Records MCAD-10119.
51. *The Shootout* nel CD cit.



Esempio musicale 40 - *Hell's Kitchen* da *State of Grace*

L'esecuzione di una delle tre sezioni degli archi esclude l'uso delle altre due. Il compositore si riserva, in sede di esecuzione, la scelta di una delle tre opzioni. Anche per il resto dell'orchestra sarà il compositore a decidere chi suona e cosa tra gli strumenti previsti in organico.


STRUMENTI OPZ.:
Pianoforte
Vle
Vc.
Cb.

Senza nemmeno consultarmi (perché da Los Angeles a Roma è un po' difficile farlo) Joanou non ha inserito quello che avevo scritto. Io avrei voluto che la musica comprendesse i rumori e i suoni, i tamburi del corteo di S. Patrizio[52] – la scansione di marcia funebre avrebbe dovuto corrispondere al *ralenti* della banda irlandese e il patto era che il regista dovesse rimontare il suono dei tamburi sulla musica –, il regista invece ha pensato di mettere soltanto i suoni. Forse ha avuto ragione (ma la controprova non c'è). Un'idea del genere con Leone sarebbe potuta arrivare a conclusione, mentre Joanou, questo giovanissimo di grande talento, mi ha scritto una lettera (unico regista ad averlo fatto) in cui diceva che quella musica era incredibile, che lui non si sarebbe aspettato tanto... Ma, insomma, ha levato un pezzo del genere! È anche vero, però, che così la musica dei titoli di coda[53] attacca molto meglio e, sull'inquadratura della ragazza[54] che assiste alla sfilata tra la folla, diventa una specie di grande messaggio di raggiunta tranquillità, di raggiunta pace dopo tanta violenza (si veda l'esempio musicale 41).

S.M. Prendo spunto da questa interessante testimonianza diretta per cercare di riportarla a un ragionamento di fondo, prima del quale occorre però una premessa. Il genere a cui appartiene *Stato di grazia* non è certo quello di *Pulp Fiction*. Il modello mi pare Sam Peckinpah più che Quentin Tarantino. E in ogni caso, anche se fosse Tarantino, non credo che esprima, come tu dici, una violenza gratuita. Se si intende trattare di individui che vivono nella "cucina dell'inferno", la violenza è la base, è l'alimento stesso del racconto; edulcorarla o censurarla sarebbe assurdo e mi pare perfino che Joanou non se ne compiaccia affatto. Direi, anzi, che la mostra quasi "oggettivamente", come mezzo ineluttabile del contesto – ma su questo punto tornerò più avanti – a cui ricorrono, indifferentemente, "buoni" e "cattivi". Questa era la premessa. Venendo al punto, posso capire che un compositore del tuo peso, che ha caratterizzato con la propria impronta decine e decine di film, che ha lasciato un segno indelebile nel cinema e che si assume sempre le sue responsabilità come pochi altri, sia portato a farsi carico dei valori più profondi di un film – e d'altra parte questo è il potere del linguaggio musicale: esprimere l'inesprimibile –, però non credo che alla musica si debba sempre chiedere che assolva un compito di esaltazione iperbolica, di giudizio *super partes*, di riscatto o di salvezza. Poteva valere per Leone – che faceva affidamento proprio sull'artificio, sull'iperbole –, per Joffé (anche se non ha saputo sfruttarne tutta la grandissima portata) e chissà per quanti altri a cui penso e che ora non sto a elencare, ma non può valere sempre e – credo – non vale per questo film di Joanou. Brecht diceva che "la musica non è un'arca sulla quale ci si possa salvare dal diluvio". Mi sembra un pensiero così importante che prima o poi troverò il modo di usarlo come epigrafe, in un contesto antiromantico e antiidealistico[55]. Fin qui il principio di fondo (e così dicendo siamo tornati anche, in un certo senso, al discorso sulla musica nei film di fantascienza). Quanto alla tua musica non utilizzata, mi pare perfino ovvio dire che è potentissima, che ci si avverte tutta la tua impronta.

---

52. Il film è ambientato ai giorni nostri nel quartiere irlandese di New York. L'episodio finale è realizzato con un montaggio incrociato. Vi si alternano immagini della sfilata durante la festa di S. Patrizio e della sparatoria, in cui Terry Noonan (Sean Penn), un poliziotto infiltrato in una banda di irlandesi, rivela la propria identità e vendica l'assassinio dell'amico Jackie (Gary Oldman).

53. Corrispondono nel CD al brano *St. Patrick's Day*, una versione di *Hell's Kitchen*.

54. Si tratta di Kathleen (Robin Wright), sorella di Jackie e di Frankie (Ed Harris), boss fratricida.

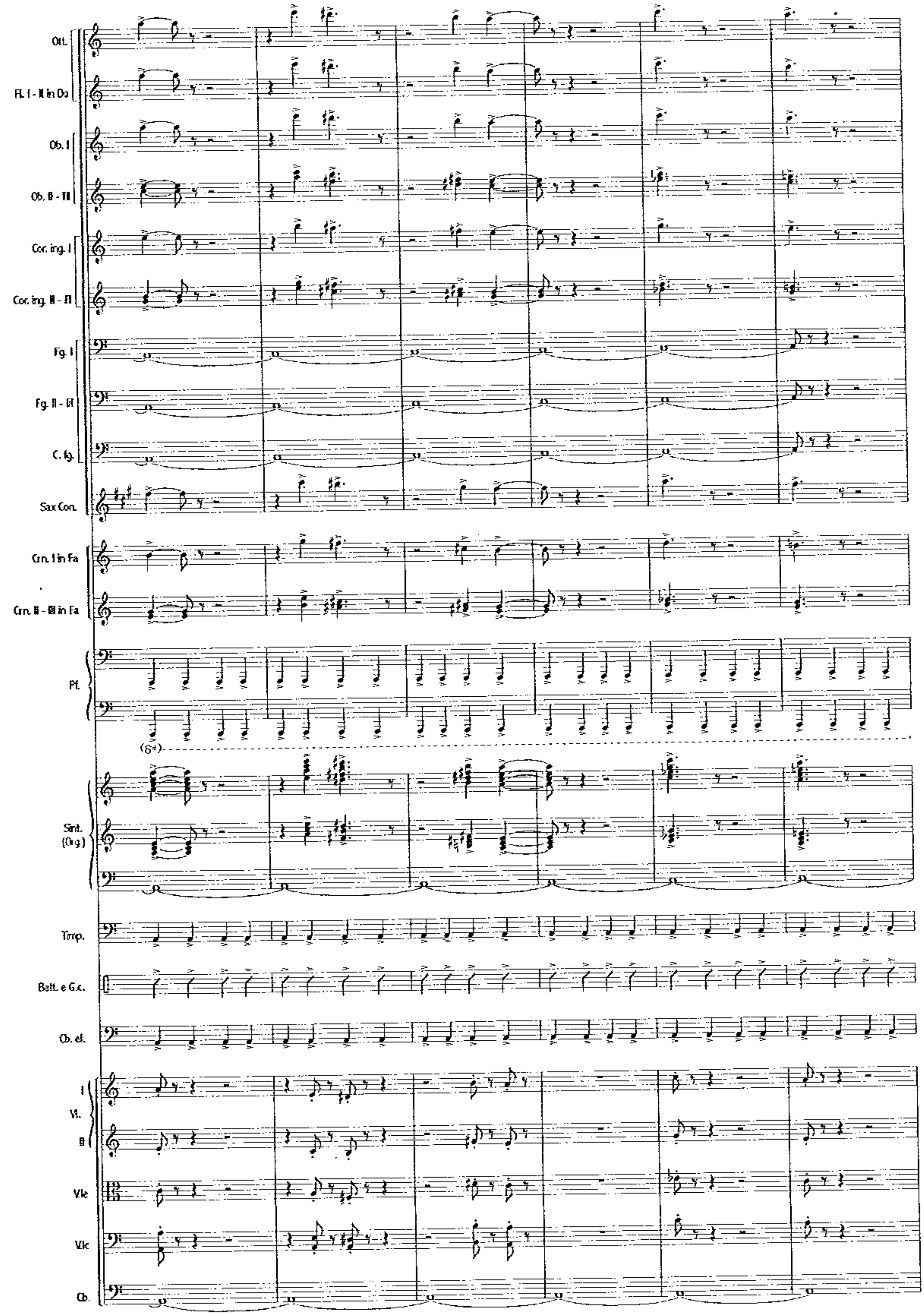
55. Proposito poi realizzato in Miceli, *La musica nel film e nel teatro di prosa*, cit., p. 283.



Esempio musicale 41 - *The Shootout* da *State of Grace*

* Dare colpi isolati di grancassa (*fff*) a parte, da montare sul fotografico


Ott.
Fl. I - II in Do
Ob. I
Ob. II - III
Cor. ing. I
Cor. ing. II - III
Fg. I
Fg. II - III
a 2
C. fg.
Sax Con.
Crn. I in Fa
Crn. II - III in Fa
Pf.
(8va)
Sint. (Org.)
Tmp.
Batt. e G.c.
Cb. el.
I
Vl.
II
V.le
V.lc
Cb.


Ott.
Fl. I - II in Do
Ob. I
Ob. II - III
Cor. ing. I
Cor. ing. II - III
Fg. I
Fg. II - III
C. fg.
Sax Con.
Crn. I in Fa
Crn. II - III in Fa
Pf.
(8va)
Sint. (Org.)
Timp.
Batt. e G.c.
Cb. el.
I
Vl.
II
Vle
Vlc
Cb.

Però quando dici che l'hai scritta pensando così di riscattare la violenza della scena agli occhi del pubblico, conferendole un che di sacrale, sento di dovermi associare a Joanou, e per più ragioni.

Prima di tutto mi richiamo alla premessa, in base alla quale un regista non gira un film così per poi smorzarlo proprio laddove il significato si manifesta interamente. Terry non affronta i banditi irlandesi – in cui si era infiltrato grazie ai suoi trascorsi – come poliziotto, tant'è vero che smascherandosi consegna a Frankie, il capobanda, il proprio distintivo in forma di sfida. Affrontando i banditi nel bar, invece di farli arrestare, Terry si riduce al loro stato e in questo c'è ben poco di eroico e di positivo. Così facendo torna alle proprie origini peggiori e perde la donna amata, unica della storia a dissociarsi dall'ambiente, unica a intuire prima dolorosamente, poi con un distacco glaciale, che Terry sta per essere risucchiato nella spirale della violenza. L'apologo è quindi improntato al più nero pessimismo e l'inquadratura sulla ragazza mescolata tra la folla, che assiste alla sfilata con espressione dura e assente, è un altro messaggio esplicito da parte della regia: quella collocazione sta per una scelta di campo, amara ma determinata, definitivamente dissociata dalla condizione di Terry, che infatti, nel montaggio incrociato, ci viene mostrato a terra, ferito, svuotato, abbrutito, circondato dai cadaveri degli avversari. Insomma, il regista non voleva riscattare proprio nulla e nessuno. Perciò come dargli torto se non ha voluto seguire la tua proposta?

Infine, la musica che attacca nel finale e poi sui titoli di coda è una versione dello stesso pezzo che hai illustrato in precedenza e che torna ripetutamente nel film. Fin dalla prima volta che l'ho ascoltata la ritengo una delle proposte più interessanti fra le musiche che hai scritto in questi ultimi dieci anni, però anche qui c'è una singolare divergenza di opinioni tra noi. Hai detto poco fa che questo inserimento starebbe a significare un messaggio di tranquillità, il raggiungimento di una condizione di pace, ma francamente non vedo come. Mi spiego meglio. Trovo eccellente sia il pezzo, sia l'applicazione al film, anche in questo finale. Quello che mi meraviglia è la tua interpretazione a posteriori, perché non vedo e non sento messaggi di tranquillità o di pace. Ma non è un fatto soggettivo, è basato sui precedenti. Il pezzo, ripeto, è una versione di *Hell's Kitchen* (la cucina dell'inferno, appunto) che ha accompagnato magistralmente tutto il film e tutto il suo terribile clima di cui abbiamo parlato. È un pezzo straordinario proprio per l'angoscia senza sbocchi che comunica. Qui, nel finale del film, non presenta modifiche formali con conseguente slittamento di valori espressivi, psicologici, perciò penso che l'interpretazione odierna che ne dai sia, come dire, autoconsolatoria, risentendo di quel temperamento che ti porta a cercare comunque nella musica un ruolo di riscatto e di salvezza, quella funzione che proprio qui ti è stata negata. Mi è sembrato molto utile questo confronto di opinioni e di interpretazioni perché, al di là dello scambio personale, può mostrare a chi ci ascolta la molteplicità e l'opinabilità delle scelte che si presentano al regista e al compositore. La scelta di un tema – o se si preferisce di un carattere musicale – può avere implicazioni enormi per il film, in positivo o in negativo, perché è pur sempre l'interpretazione di una interpretazione.

E.M. Io sono un tipo pacifico. Quando c'è un duello cerco sempre di ammorbidirlo. Questo era particolarmente violento – temevo che venisse interpretato come una barbarie e basta – ma il regista non ha voluto ammorbidirlo, forse gli ha voluto togliere proprio quella sacralità che volevo dargli, ma quella era una sacralità di vendetta, di raggiunta vendetta.

S.M. Dici che con questa tua musica lo scontro si sarebbe ammorbidito. Non so immaginare cosa avresti potuto scrivere se avessi deciso di renderlo più duro. Riepiloghiamo: *The Shootout* non è entrato nel film, ma è possibile ascoltarlo in CD, a conferma di quanto si è detto sul disco come testimonianza globale del lavoro svolto. Non è la prima volta che un pezzo pensato per un film non viene poi utilizzato. Capita magari di utilizzarlo altrove – e avrei degli esempi in proposito – ma è meglio se ne parli tu.
E.M. Forse è capitato, adesso non me lo ricordo... Però c'è stato Leone che aveva assunto un comportamento particolare: aveva il gusto di prendere i temi che erano stati scartati da altri registi, quasi tutti i temi dei suoi film hanno questa origine. C'è un precedente che va spiegato. In *Per un pugno di dollari* Leone voleva inserire il *Deguello*, un brano per tromba, pieno di fioriture, che aveva ascoltato nel film *Un dollaro d'onore*[56]. Io minacciai di lasciare il film perché non potevo accettare che in una scena importante ci fosse una musica altrui. Leone cedette, chiedendomi però di scrivere un pezzo che sembrasse il *Deguello*. Costretto a dover fare una specie di imitazione, per una forma di rivalsa presi un tema[57] che avevo scritto e utilizzato anni prima per *I drammi marini* di O'Neill[58], mettendoci la tromba e aggiungendo i melismi tipici della musica messicana (altri ne aggiunse il solista, Michele Lacerenza). Più tardi confessai a Leone la verità e da allora volle sempre dei temi miei preesistenti, ma soprattutto già rifiutati da altri. Era diventato un vezzo; mi diceva: «Che ha scartato quel fesso di Z...?... Questo?... È bellissimo!». Ed era fatta.
S.M. È un aneddoto che conoscevo, ma è sempre esilarante ascoltarlo dalla tua voce. Però resta da chiarire un punto un po' più serio: come conciliare questo carattere di casualità con tutto quello che abbiamo detto – e che ancora potremmo dire – sulle relazioni, sulle sottili interazioni che vengono a crearsi tra un film e la sua musica. Mettiamo che il compositore abbia nel cassetto un tema bellissimo; un tema addirittura troppo importante per un film in cui, per mille ragioni, non è poi entrato. Chi ci ascolta può domandarsi in base a quali meccanismi può avvenire l'applicazione successiva.
E.M. Sì, capisco il senso. Quello che posso dirvi su questo argomento è che non c'è nessun tema che non possa essere corretto e adattato con la strumentazione per essere poi applicato a un film. Certo, se faccio un tema tutto di semibrevi che ha un senso così profondamente spirituale, per applicarlo poi a un film di mascalzoni come *Stato di grazia*, sarà difficile che funzioni (anche se la musica ha la possibilità di adattarsi a tutto). Per un po' i temi scartati li ho buttati via, poi ho capito che dovevo tenerli, non solo per l'atteggiamento di Leone, ma soprattutto per un'altra constatazione: i registi scelgono spesso i temi peggiori. Perciò li conservo per utilizzarli, ad esempio, se devo fare una musica di *livello interno*, oppure per un altro film, ma in quel caso avverto sempre il regista. In genere ne faccio ascoltare sei, sette, fra cui uno scartato in precedenza. Qualche volta la scelta è caduta proprio su quello scartato a scapito dei temi scritti per l'occasione. Per il film di Roland Joffé *La lettera scarlatta*[59] ho scritto sei temi e lui ha scelto i tre più brutti... Ho provato a dargli dei consigli, ma non ha voluto ascoltarmi.

---

56. *Rio Bravo*, regia di Howard Hawks, Usa, 1959, musiche di Dimitri Tiomkin.

57. Si trattava in realtà di un brano vocale.

58. Sceneggiato televisivo, Rai, 1962, regia di Mario Landi.

59. *The Scarlet Letter*, Usa, 1995.

S.M. A parte i problemi di comprensione e di unità di vedute col regista, e nonostante tu abbia dichiarato più volte che il tema non è poi così interessante, resta il fatto che i tuoi temi si riconoscono, si ricordano, sono molto amati dal pubblico. C'è insomma quella che si definisce un'impronta inconfondibile. Premesso che personalmente non credo che i caratteri più profondi della natura di un compositore possano essere spiegati, rivelati fino in fondo e dunque trasmessi, sono certo che chi ci ascolta desidererebbe saperne di più, forse non tanto sul piano tecnico, quanto su quello della tua predisposizione di fondo nel momento in cui ti accingi ad affrontare il problema. Ad esempio, di fronte a una situazione ambigua.

E.M. Sono situazioni molto difficili da realizzare. Per esempio il grottesco e la sensualità. Devo scrivere adesso, prima di girare, la musica per il prossimo film di Tornatore[60] in cui siano presenti contemporaneamente il grottesco e la sensualità. È un problema, devo riflettere come lo risolverò... Magari queste due componenti che lui mi chiede le realizzerò nella maniera più semplice. Però non lo so ancora. Mi è venuto subito di complicare, invece Tornatore vuole una musica semplicissima, tonale, anzi ingenuamente tonale. Il film è ambientato in Sicilia. Anche il luogo può determinare certe situazioni sonore. Comunque non è facile rispondere, mettersi così a nudo. Che cosa può determinare una maniera non solo di strumentare ma di comporre i temi, di caratterizzarli? Certe volte bastano delle pause, bastano dei suoni insoliti, una dissonanza messa in un pezzo tonale che dia qualcosa di molto semplice, percepibile dall'ascoltatore, perché nel cinema l'ascoltatore non è concentrato sulla musica, potrebbe anche non importargliene niente; i dialoghi, la storia sono le cose più importanti. Bisogna pensare – ricorro spesso a questo argomento – che il cinema monopolizza i nostri due organi sensoriali più importanti: l'udito e la vista, ma con risultati diversi. La vista è l'organo che noi esercitiamo con una capacità analitica naturale, dal risveglio in poi. Invece non esercitiamo in maniera altrettanto analitica l'orecchio, quindi la musica nel cinema è penalizzata rispetto alla vista. Inoltre, c'è un ulteriore svantaggio dovuto al fatto che il cervello non consente all'udito la possibilità di ascoltare in modo distinto due segnali di diverso tipo. Insomma, una fuga a 2 voci noi la seguiamo (ma è già da esperti, da persone allenate); con una a 3 voci abbiamo già delle difficoltà. Sentiamo l'impianto armonico verticale, seguiamo per un po' le tre parti che si muovono, ma abbiamo difficoltà. Questo, tornando al nostro discorso, significa che se la musica di un film non è chiara e non incide, non stimola in modo efficace il vostro cervello, di quella musica non ve ne importa proprio niente. Potrebbe non esserci, anche perché si può far benissimo un film senza musica.

Dico spesso che la musica è l'unica ospite inutile di un film, inutile perché non fa parte del film. La vita di un film si svolge al di fuori della musica. La musica è qualcosa di aggiunto dal regista, per necessità o per abitudine (più raramente per reali ragioni poetiche); la si fa sempre, dunque facciamola anche questa volta. Contro il mio interesse, ma mi pareva onesto farlo, ho detto in più occasioni a certi registi di non mettere musica in un film perché c'era già un pasticcio di suoni che l'avrebbe resa completamente inutile. Sergio Corbucci, ad esempio, non mi ha dato retta e infatti nei suoi film la musica non si sente. Così la musica può fare

60. *Malèna*, in lavorazione nel 1999, è uscito nell'autunno 2000.

una brutta figura per colpe non sue, perché se c'è e non si sente è come se fosse brutta o come se non ci fosse. Occorre quindi che la musica sia isolata. Ma non solo. Siccome è un ospite inatteso, sempre, non dobbiamo mai attaccare di colpo. Quando una musica deve significare qualcosa in rapporto ai personaggi deve essere preparata. E per prepararla abbiamo bisogno di vari secondi. Non posso dire se ne occorrono 10 o 15 o 20; non lo so, dipende dalla scena. Si deve preparare l'ascoltatore a interessarsi a quello che la musica significherà meglio più avanti, altrimenti se cominciamo subito col tema il pubblico, perdendo l'inizio, perderà una cosa importante.

So di avere già toccato questo punto, ma lo ribadisco perché è molto importante e perché si ricollega al discorso sul tema, da cui siamo partiti. L'attacco del tema, l'esordio delle prime note, è fondamentale per la sua conoscibilità, per i caratteri che propone. Pontecorvo sostiene che la musica in un film deve essere quello che non possono dire né i colori, né i movimenti, né i dialoghi: deve essere tutta un'altra cosa. Se noi perdiamo l'attacco di una musica che ha questi significati perdiamo il cinquanta per cento del suo potenziale e rischiamo la sua inutilità. In *C'era una volta in America* inizio spesso con un pedale, lo avete sentito. *In principio era il pedale*: cominciava così, in modo un po' ironicamente "biblico", uno studio del Professor Miceli[61]. Ecco, io dico che un pedale è la cosa più semplice e meno disturbante per l'ascoltatore. Questo vale per l'inizio di un pezzo, ma vale anche per la sua conclusione. La musica entra in punta di piedi; bussa, chiede permesso, il regista gli apre con il missaggio corretto e consente al pubblico di ascoltarla. Quando va via saluta piano piano e chiude la porta piano piano. La musica deve concludere la sua partecipazione alla scena con la stessa educazione e la stessa cura con cui è entrata, lasciando spazio ai suoni che all'inizio erano spariti, a loro volta, per lo stesso motivo. Questo vale per me e per alcuni registi, ma non vale per tutti e molte musiche sono state rovinate dalla mancanza di questo procedimento.

Adesso vorrei parlarvi di un episodio che a me ha insegnato moltissimo, così spero possa essere utile anche a voi. Molti anni fa andai a Firenze, al Conservatorio "Luigi Cherubini", a fare un concerto con il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza[62]. Noi dovevamo fare la seconda parte del concerto e così pensavamo di assistere alla prima. Il concerto doveva cominciare alle nove. Il pubblico aspettava con molta educazione, ma passarono le nove e un quarto e non cominciava, le nove e venti e non cominciava. Ad un certo punto arrivò un signore in abito borghese che salì sul piccolo palcoscenico, una specie di soppalco bassissimo, mi pare. Anche adesso è così?

S.M. Non proprio. La Sala del Buonumore (si chiama proprio così, ironia della sorte) è stata ristrutturata in anni recenti.

E.M. Salì sul palcoscenico, si tolse il cappotto, lo mise a un attaccapanni, prese una scala, l'appoggiò a una balconata e ci salì sopra. Si erano fatte le nove e mezza e la gente naturalmente parlava, in attesa che il concerto cominciasse, senza prestare attenzione a quell'uomo sulla scala, che nel frattempo aveva cominciato a maneggiarla in modo strano, producendo degli scricchiolii... Nove

61. Si riferisce alle note di copertina del 1982 per l'LP di *Gestazione* e *Totem Secondo*, RCA RL 31650. La frase è riferita a *Gestazione*.

62. Dovrebbe trattarsi di un concerto organizzato dalla associazione "Vita musicale contemporanea", fondata da Pietro Grossi, che svolse l'attività al Conservatorio di Firenze dal 1961 al 1967.

e quaranta, nove e quarantacinque... Poi il pubblico incominciò a chiedersi se quell'uomo lassù rappresentasse qualcosa che forse lo riguardava e poco a poco fece silenzio. L'uomo continuò imperterrito, nel silenzio assoluto. Arrivarono le dieci e un quarto. L'uomo scese dalla scala, prese il cappotto e se ne andò. Fine della prima parte. L'avvenimento lasciò il pubblico molto perplesso; nessuno capiva la ragione di quella esibizione, però non reagì come nei concerti di Cage a Darmstadt[63], dove aveva rivoltato le sedie battendo i piedi. Restò silenzioso, educatissimo. Io cercai di ragionare per mio conto del perché e arrivai a certe conclusioni. E sono conclusioni che reputo utili per la musica, ma per la musica del cinema in maniera particolare. Il suono, qualsiasi suono della nostra vita, tolto dal contesto che lo produce assume col tempo, nel silenzio, un'altra valenza, un altro significato. Il ronzio di una mosca davanti a un microfono, isolato da tutto il resto, ascoltato nel silenzio, non è più quello che pensavamo, ma tutt'altra cosa.

L'episodio di Firenze lo raccontai a Sergio Leone, che già aveva un interesse particolare per il potenziale espressivo dei rumori. Fece i primi 20' di *C'era una volta il West* enfatizzando dei suoni isolati, ma non era proprio la stessa cosa, perché nel film noi vediamo il mulino che cigola, vediamo la goccia che cade sul cappello del killer, quindi quei suoni, pur enfatizzati, rientrano in un contesto naturale. In ogni caso si trattò di un esperimento importante e tutti giudicarono quei due rulli[64] una soluzione geniale. Naturalmente questo ha portato delle conseguenze anche nel mio lavoro. Non dico che fu un ragionamento fulmineo, piuttosto una maturazione lentissima, quasi impercettibile, ma a poco a poco ho trovato la chiave per delle soluzioni nascenti da quell'episodio. Per esempio, nella scelta dei materiali timbrici, nella riduzione dei materiali tematici. Tutti i materiali che concorrono all'aggregazione musicale partono forse da quell'esperienza fiorentina. Restando a *C'era una volta il West* penso a quelle tre note dell'armonica – soprattutto nel brano *L'uomo dell'armonica* – che erano così necessarie proprio nella loro autoriduzione estrema, e che comportavano diverse implicazioni: la coesistenza di *livello esterno* e *livello interno*, il valore simbolico che quei tre suoni assumono nella storia e quindi la loro reiterazione ossessiva (si veda l'esempio musicale 42).

Credo sia importante ragionare e trovare degli stimoli per ridurre il materiale, come nel caso dei duetti di cui ho già trattato. Se noi prendiamo due flauti e facciamo un contrappunto a due parti e poi eventualmente li raddoppiamo con altri due strumenti, aggiungendo un basso che abbia una connotazione chiaramente armonica, e poi raddoppiamo questi due contrappunti con tutta l'orchestra, se il contrappunto è corretto, abbiamo già un pezzo di musica, una composizione che sta in piedi. Sarebbe utile vedere certe partiture di Brahms per capire questo fatto dei duetti con il basso: sono tre parti, il più delle volte con degli interventi di ottoni che fissano dei suoni comuni all'armonia. Comunque, la riduzione di un tema a tre suoni garantisce anche la sua memorizzazione, che nel cinema è molto importante.

---

63. Cfr. Miceli, *Morricone*, cit. ma, soprattutto, A. Trudu, *La distruzione del tempio. John Cage a Darmstadt nel 1958 (e prima, e dopo)*, in S. Miceli (a cura di), *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, Suvini Zerboni, Milano, 1998, pp. 313-346.

64. Nel montaggio cinematografico l'unità di misura è un rullo, corrispondente a 20' di proiezione (in passato era di 10').



Esempio musicale 42 - *L'uomo dell'armonica* da *C'era una volta il West*

Pensate alle musiche primitive, quelle tramandate oralmente, provenienti dall'Africa, dal Sudamerica o dall'Asia. Pensate al sitar oppure ai famosi *riff* del jazz. Questi fenomeni hanno in comune la ripetizione di piccoli incisi melodici basati su scale di quattro-cinque suoni. È una ripetitività che porta a una certa monotonia, ma non in senso negativo; una monotonia che può dare forza alla composizione. Da qui nascono i minimalisti: sono partiti dalla musica primitiva elaborandola con i sintetizzatori. Oggi ci sono molti collegamenti tra musica primitiva e musica contemporanea.

Restiamo sui piccoli incisi melodici. Possiamo metterli su varie piste e un esempio in questo senso è stato già fatto con *L'attentato*, ma ora possiamo riferirci a un altro esempio che comporta un diverso trattamento di quel principio. Potete comporre uno schema armonico prefissato – non vorrei suggerire quali accordi usare, però è possibile farlo sia in una maniera tradizionalmente tonale che con accordi lontani, con transizioni armoniche insolite – e creare una prima parte melodica e una seconda conseguente alla prima. Non parlo di duetti, parlo di ottetti. E poi disporrete gli ottetti su varie piste e con questa base melodica identica, fatta di pochissimi suoni, troverete un'altra maniera di scrivere, forse più interessante e più divertente; sicuramente più sperimentale, perché nel missaggio potrete divertirvi a tirare fuori da quei pochi suoni infinite possibilità. Un'esperienza del genere, che in un certo senso riguarda la musica gestuale, l'ho fatta nel film *Buone notizie*[65]. Il direttore d'orchestra-compositore dà l'attacco ai singoli strumenti e questi suonano finché non ricevono il gesto di tacere, mentre gli altri continuano. Questa scrittura, su varie colonne, è venuta dopo quella che vi ho già spiegato. Quella era indiretta, nel senso che su un metronomo comune e su uno schema armonico prefissato gli strumenti suonavano e registravano individualmente semplici strutture melodiche, non atonali, non decafoniche, basate su schemi strofici ripetibili all'infinito, alcuni più lunghi, altri più corti. Una semplificazione voluta per consentire una complicazione nel movimento delle parti, determinato dall'apertura del potenziometro relativo alla pista sulla quale quel certo strumento è stato registrato. Qui, invece, gli strumentisti sono tutti presenti ed entrano al mio cenno; perciò ho parlato di musica gestuale.

S.M. Scusami Ennio, ma potrebbe nascere un equivoco. Per gestuale s'intende una musica in cui è presente, e talvolta determinante, l'elemento visivo in senso espressivo. Una specie di spettacolarizzazione del gesto e di "messinscena" della performance, che comportano allusioni di vario genere. Per esempio, in *Novelletta* di Bussotti il pianista "suona" oltre la tastiera e finisce per accarezzare le gambe dello strumento come se fossero gambe femminili (ricordo una interpretazione di Giancarlo Cardini verso la fine degli anni Settanta): il riferimento è al rito "estremo" del virtuosismo pianistico ottocentesco. Nel tuo caso parlerei invece di musica pseudo-aleatoria, perché c'è la componente casuale (gli ingressi determinati estemporaneamente dal cenno direttoriale), ma c'è anche una notazione musicale ben definita. Comunque una certa parentela con la tua esperienza nel Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza mi pare evidente.

E.M. Può darsi. Questo è un pezzo che racchiude un po' tutto quello che vi ho detto poc'anzi. Una strana commistione di generi, di timbri. C'è una tromba jazzistica che suona malissimo, volutamente. Un fagotto, un mandolino, una viola, una fisarmonica che non suona ma "respira". Gli ho fatto fare degli accordi aprendo e chiudendo il mantice e poi ho esaltato l'effetto nel missaggio, perciò si sente questo suono popolaresco[66]; dissi al musicista che anche lui avrebbe dovuto respirare assieme allo strumento. Questa commistione di timbri è molto importante. La dimensione strofica e questo contesto timbrico così eterogeneo sono gli elementi che credo portino al risultato che volevo, perché sentivo che si trattava di un gran film. Però devo dirvi che inizialmente avevo fatto ben altra musica. Quando l'ascoltò, il

65. *Buone notizie*, regia di Elio Petri, 1979.
66. Morricone esemplifica con la voce.

montatore disse davanti a Petri: «Qui non si ride più». Allora ricominciai da capo.
S.M. Strano... è un film che può ispirare tutto fuorché l'ilarità.
E.M. Sì, sì... però Petri sperava che si ridesse.
S.M. Mah, forse come camuffamento del tragico, come ironia estrema.
E.M. Comunque ho riscritto tutto. I riferimenti che qui possono bastare sono ai brani *Notturno un po' folle* e *Buone notizie* [67]. Naturalmente la stroficità non esclude certe soluzioni particolari. Ad esempio, ho giocato su una divaricazione degli intervalli, inserendo in un discorso così popolaresco qualcosa che riguarda tutt'altro, e in particolare la musica della seconda metà del Novecento.



Esempio musicale 43 - *Buone notizie*, intonazione suoni lontani

E poi il lavoro sui timbri. La tromba jazz l'ho suonata io, perché, ripeto, volevo che fosse suonata malissimo, rovinando il suono dello strumento. Serviva una certa ironia, serviva la distruzione del suono come equivalente della distruzione di un uomo, del protagonista del film.
S.M. Giustamente il discorso che il Maestro Morricone sta facendo è più strettamente compositivo che altrove, perché il tema del momento è questo, però mi parrebbe un'occasione mancata non accennare a certi caratteri del film, al quale ho dedicato qualche pagina del libro.

Si prenda l'esordio di questo *Notturno un po' folle*: la viola – ancora e sempre la viola – espone una melodia austera e di linearità disarmante, che può rimandare a un modello Schubertiano (ad esempio, all'*Andante con moto* dell'op. 100), con tutte le implicazioni del caso. A conclusione del ciclo di 16 battute, fanno il loro ingresso fagotto (n. 4), contrabbasso (n. 11) e percussioni, consistenti in wood-block e claves o forse, più semplicemente, in wood-block e bacchette (n. 1). Questi moduli si ripetono due volte, corrispondendo così alla ripresa completa della melodia, dopodiché si apre un terzo ciclo, che comporta la riconferma di tutti i precedenti – occorre specificarlo perché non sempre è così – e l'inserimento di mandolino (n. 2) e violini. Naturalmente, vi sono moduli o frammenti di moduli in alternativa (come quello della viola, che nell'ultimo ciclo abbandona la melodia in favore di una successione di suoni tenuti sui principali gradi della scala di La minore; oppure del mandolino, che disegna la Coda), ma non è questo che conta ai fini del discorso attuale. Occorre invece sottolineare le caratteristiche di scrittura dei nuovi moduli che, non solo si pongono in pieno contrasto col n. 6, ma presentano, ciascuno al proprio interno, caratteri di bifrontalità. Il contrabbasso appare come reduce da un fraseggio jazzistico a cui è stato sottratto, però, tutto il contorno, facendosi così portatore di un senso espressivo dimezzato o amnesiaco. Altrettanto segmentato è il fagotto, che introduce la propria sonorità scura e grottesca, ma in ogni caso "classica", nel clima sincopato di un cabaret; un'impressione coadiuvata dalle percussioni, che sembrano evocare un piccolo palcoscenico di sfondo sul quale si celebrano le movenze *soft shoe* di una *Tap dance*. A questo punto, per quanto prosegua imperterrita nel suo ruolo, la viola

67. Si trovano in LP Cometa CMT 1013/27. Non risulta una ristampa in CD.

comincia a ri-suonare in modo diverso, nel senso che i suoi connotati romantici sembrano attualizzarsi, come sottratti alla sacralità implicita nella percezione del modello originario, mentre, secondo un percorso speculare, il contrabbasso si mostra ora rileggibile in termini cameristici: non più, o non solo, l'ombra circostanziata del *riff*, bensì la sua universalizzazione. Come se non bastasse, entra nel ciclo successivo un mandolino, da una parte immergendo la propria luminosità popolaresca in un inviluppo cromatico degno di *Indagine* – in un processo di autocitazioni non solo legittimo ma, direi, irrinunziabile, viste le molteplici valenze del film –, dall'altra inserendosi anch'esso nel mutevole gioco dei rapporti e delle trasfigurazioni appena descritte. Torna così, manifesto come non mai – al di là della piacevolezza apparente –, quel sogghigno inquietante che traspare da tanta musica di Morricone.

Mi sembra chiaro, a questo punto, che parlare di semplici commistioni stilistiche, per quanto riuscite, sarebbe molto riduttivo. Tanto più se ascoltiamo lo stesso processo, ma potenziato, nel brano *Buone notizie*, dove con travestimenti analoghi entrano in gioco clavicembalo, fisarmonica, saxofono tenore, pianoforte, piatti e altro ancora. Ma una sintesi nella sintesi proviene proprio dallo stesso Morricone, nel suo intervento improvvisato. La tromba con Plunger – una sordina di gomma che, contraendosi, consente effetti molto più sfumati – s'inserisce pressappoco a metà del pezzo, slittando ben presto dal ruolo dell'*entertainment*, su cui si può anche ballare, a quello dell'improvvisazione d'avanguardia (il "parlare" dentro la tromba non è forse comune al Jazz e a Nuova Consonanza, passando per lo sketch del circo?). Infine, e col contributo di pianoforte e tuba, emerge un carattere non lontano da quello di una tipica Band, che intona una *Funeral Music*. Però, non siamo né a New Orleans né a Chicago, bensì in un *caveau* – il duplice significato etimologico mi sembra quanto mai calzante – in cui, attraverso uno spettacolo composito, si celebra più di una "buona notizia": la morte dei generi (come morte della musica?); la confusione ideologica dell'uomo – dove l'ideologia può essere intesa *anche* come musicale e l'uomo può essere inteso *anche* come il protagonista del film di Petri – che, al cospetto dell'utopia e della propria impotenza, si rifugia nel *nonsense* dell'*eccentric clown*, in attesa della fine liberatrice.

Quella che ora vedrete è una estrapolazione dalla partitura-madre di alcuni interventi, al di sopra dei quali c'è la melodia – l'unica vera e propria melodia – affidata alla viola.



Esempio musicale 44 - Moduli da *Buone notizie*

Però si può andare oltre, osservando una versione della partitura-madre di cui Morricone si è servito per il brano *Titoli*. Immaginate quindi una sessione di registrazione con tutti gli strumentisti presenti, in cui parte un metronomo comune e, al cenno, attaccano uno o più strumenti dalla prima battuta. Gli altri seguono, contano le battute, ed entrano ai cenni successivi del direttore. È una modularità simile a quella di *Invenzione per John*, ma in questo caso è *live*.



Esempio musicale 45 - Estratto della partitura madre da *Buone notizie*

Questa partitura è una intavolatura per diversi strumenti. Il compositore decide chi deve suonare, cosa e quando. Mai ciò che è scritto nei nove pentagrammi sarà eseguito contemporaneamente da tutti gli strumenti.


1
2
3
4
5
6
7
8
9


1
2
3
4
5
6
7
8
9



Buone notizie è l'ultimo film di Petri e confesso che lo considero quasi un *cult movie*. Naturalmente non pretendo che questa predilezione possa essere condivisibile e, per quello che ho potuto leggere dalla critica cinematografica, pare proprio che non lo sia. Pazienza. Per me resta un film importante. Tra l'altro è irreperibile e non so spiegarmene la ragione, visto che oggi in videocassetta si ristampa di tutto. Non è un film facile, perché Petri porta alle estreme conseguenze tutti gli elementi che lo caratterizzano: l'autoironia, il grottesco, il pessimismo sarcastico... senza contare l'intonazione della recitazione, molto vicina allo straniamento brechtiano. Stabilire dei

rapporti tra vita e arte è spesso fuorviante e porta inevitabilmente alla retorica, ma in questo caso non posso non domandarmi se Petri, quando ha girato questo film in cui la morte è il soggetto predominante – la morte e la sua azione *indifferente e irragionevole*, non il potere dei media come qualcuno ha scritto: quello è solo il contesto-pretesto –, sapesse già di essere condannato. In ogni caso, trovo davvero straordinario il registro stilistico inventato da Morricone. Il brano di cui ci siamo occupati è una *Funeral Music* nascente, almeno in apparenza, dallo stile New Orleans, ma poi si trasforma attraverso gli ingressi della fisarmonica, del mandolino. È una *clownerie* densa di riferimenti simbolici e di spessore assolutamente tragico, ma straniata al pari della recitazione. Ecco: quando ascolto un risultato del genere resto profondamente ammirato e lo trovo molto, molto più significativo – sia come musica in sé, sia per la funzione che assume nel film – di quei risultati "alti" e complessi di cui il Maestro Morricone è, invece, più orgoglioso. Mi riferisco alla doppia fuga de *L'umanoide*, per esempio. Ma anche al *Finale di un concerto romantico* per *Canone inverso*. In parte ne abbiamo parlato. Capisco l'eccezionalità del procedimento, davvero insolito nell'ambito degli specialisti di musica per film, ma resto dell'idea che la genialità di certe soluzioni raggiunte con Leone, con Petri, con Joffé (in parte con Pasolini) e con molti altri siano le cifre stilistiche più personali e inimitabili, quelle che neppure (e forse soprattutto) un compositore d'area esclusivamente colta avrebbe saputo inventare. Invece una doppia fuga può essere alla portata di tanti buoni neodiplomati in composizione, così come il rifacimento *à la manière de* di un concerto dell'Ottocento (contaminazioni a parte). Senza contare il pericolo della retorica implicito in presenze musicali del genere. D'altra parte, ci sono film che rompono con le tradizioni e inaugurano una tendenza, magari rischiando la disapprovazione del pubblico, e film che prosperano grazie ai *clichés*. Torniamo alle tecniche modulari, alle sovrapposizioni e ai rapporti tra determinismo e alea.

E.M. È un tipo di scrittura che ho inaugurato con il primo film di Dario Argento e ho poi usato nel secondo e nel terzo[68]. Ho continuato per pochi altri film e basta, altrimenti avrei dovuto smettere di fare questa professione, perché venivano fuori dei risultati abbastanza difficili per lo spettatore. Scrivevo delle strutture per varie sezioni e poi, registrando, davo gli attacchi, così come ho già detto. Però tutto questo non avrebbe senso se si trascurasse il fattore timbrico, la mescolanza di suoni musicali e di altri suoni.

S.M. Ad esempio, la pressa, la fresa, la saldatrice per *La classe operaia va in paradiso*[69] (si veda l'esempio musicale 46).

E.M. È un buon esempio di quanto stiamo dicendo. Quei suoni li ho ottenuti col Sinket, un sintetizzatore – credo il primo italiano e forse uno dei primi al mondo, anche se poi gli americani si presero tutti i meriti – progettato dall'ingegner Paolo Ketoff[70].

68. *L'uccello dalle piume di cristallo*,1970; *Il gatto a nove code*, 1971; *Quattro mosche di velluto grigio*, 1971. Un'antologia di brani si trova in CD Cinevox CD-CIA 5087.

69. Regia di Elio Petri, 1971.

70. «L'orientamento dell'industria verso una tecnologia basata sul transistor rese possibile, al principio del 1960, lo sviluppo di sintetizzatori controllati in tensione. Quasi contemporaneamente, Robert Moog a New York, Donald Buchla in California e Paul Ketoff a Roma costruirono una attrezzatura controllata in tensione, per la musica elettronica, e nel 1964 apparvero i primi sintetizzatori». J. Chabade, *Il principio del "voltage-control" e le sue implicazioni per il compositore*, in H. Pousseur (a cura di), *La musica elettronica*, Feltrinelli, Milano, 1976, p. 281 (ed. or. 1972).



Esempio musicale 46 - Titoli di testa da *La classe operaia va in paradiso*




Fl. in Do e Ott.
Cl. Mib
Cl. Sib I - II
Fg
Cfg
Tr.ne Ten
Tr.ne basso
Timp.
Batt.
Pf. I
Pf. II
Organo
Chit. El.
Basso El.
Vl. Solo
6 Vc.
6 Cb.


Fl. in Do e Ott.
Cl. Mib
Cl. Sib I - II
Fg.
Cfg.
Tr.ne Ten.
Tr.ne basso
Sordina
f secco
Timp.
Batt.
Pf. I
Pf. II
Organo
Sir.Aet.
Chit. El.
Basso El.
pizz.
Vl. Solo
6 Vc.
6 Cb.


Fl. in Do e Ott.
Cl. Mib
Cl. Sib I - II
Fg
C.fg
Tr-ne ten.
Tr-ne basso
Timp.
Batt.
Pf. I
Pf. II
Organo
Sint.
Chit. El.
Basso El.
Vl. Solo
6 Vc.
6 Cb.
liberamente, molto espressivo
a tempo
arco
FP

S.M. In apparenza, e a parte gli inserimenti "rumoristici", la partitura dei titoli di testa è abbastanza convenzionale. Ma a ben guardare il pezzo, che è una marcia, è costruito secondo una struttura che ha molte analogie con la catena di montaggio. E poi c'è una cosa strana – che mi pare tipica del sodalizio Petri-Morricone –, uno squarcio decisamente kitsch nell'inserimento di un violino che intona una specie di piccola cadenza romantica.
E.M. È in contrapposizione al trombone, alla volgarità e alla forza che volevo espressa dal trombone.
S.M. È un altro esempio di come i contrasti e le "incoerenze" stilistiche possano assumere significati precisi. Chi ha visto il film ricorderà l'ambiente in cui vivono l'operaio Lulù Massa, la sua compagna parrucchiera e il figlio di lei: souvenirs, quadretti, ricamini, pupazzi di pelouche... Tutto il *bric-à-brac* tipico di una certa condizione sociale, in cui le piccole ambizioni "estetiche" sono tutte improntate, purtroppo, al cattivo gusto.
E.M. Questo è un tempo di marcia con delle accordalità un po' strane, che ricordano *Indagine*. Ho ripreso un po' quell'idea perché il successo di *Indagine* fu talmente straordinario... Petri mi chiese esplicitamente di continuare in quella direzione, ch'era comunque giustificata dal genere di denuncia dei suoi film.
S.M. Senza contare le parentele con pezzi extra-cinematografici. Penso a *Totem secondo*[71], penso alla emissione quasi fisiologica dei controfagotti in registro grave che avevi già saggiato in *Totem*.
E.M. *Totem* nacque per un altro film di Petri, ma venne scartato perché era troppo difficile.
S.M. Questo confermerebbe la parentela fra le due produzioni. Ecco un tipico processo per accumulazione analogo – sebbene del tutto diverso come impianto stilistico – a *L'estasi dell'oro*[72]. I suoni sintetizzati sono soltanto alcune delle presenze insolite. C'è, ad esempio, quella specie di grido o di lamento...
E.M. È una chitarra elettrica distorta, con suoni scritti: Do nat. e Si nat. Avevo annotato: "chitarra elettrica distorta" e l'esecutore poteva essere libero di oscillare con dei quarti di tono tra questi due suoni.
S.M. Un po' come nell'armonica di *C'era una volta il West*.
E.M. Sì, esattamente. In quel caso ho scritto soltanto tre suoni. L'orchestra era stata registrata in diretta, in precedenza, e all'esecutore davo gli attacchi e soprattutto i cambi di suoni, i *crescendo* e i *diminuendo*. Naturalmente lui non è che facesse esattamente quello che dicevo, però questo serviva a farlo stare al di sopra della base strumentale, che lui ascoltava in cuffia.
S.M. Prima di lasciare *La classe operaia* vorrei aggiungere un'altra osservazione. Molti anni fa lessi di un'associazione fra questa musica e il bruitismo futurista, ma l'accostamento è facile quanto fuorviante. Noi sappiamo che nell'estetica del futurismo c'è l'esaltazione della macchina, del rapporto uomo-macchina, ma di questa visione non c'è ombra nel film di Petri, in cui la macchina è tortura psicologica e fisica; è alienazione e mutilazione. Pensate non solo a Lulù, ma anche

71. *Totem secondo*, per 5 fagotti e 2 controfagotti, n. 24 del Catalogo delle opere, risulta datato 1981 ma potrebbe essere anteriore ed è comunque preceduto da *Totem* (fuori catalogo), per lo stesso organico con aggiunta di percussioni.
72. Da *Il buono, il brutto, il cattivo*.

alla figura del vecchio operaio – Salvo Randone – ricoverato in manicomio. Pensate alle storielle tormentose che gli operai si gridano e si rilanciano da una postazione all'altra dell'officina. Frasi senza senso, reiterate, condite di allusioni sessuali, di strafottenze e di sfide. Dopo gli eroismi idealistici e fascistoidi di *Acciaio*[73] e i quadretti edulcorati del neorealismo d'appendice e della commedia all'italiana non credevo più che un regista del nostro cinema fosse in grado di raccontare il clima che si respira *realmente* in un'officina meccanica. Ma così dicendo non voglio alludere a un'ottica "oggettiva" e documentaristica. Non vi sembri paradossale, ma la "verità" del racconto di Petri risiede proprio nelle trasfigurazioni a cui sottopone i materiali della narrazione: il *nonsense* reiterato, la recitazione sopra le righe che assume a tratti un che di metafisico, le espressioni esorbitanti (anche in senso letterale) dei volti di certi personaggi di contorno non sono caricature arbitrarie o meramente allegoriche: sono l'essenza stessa dei processi di alienazione. Perciò trovo la musica di Morricone – del tutto estranea al futurismo – l'interpretazione più consona ai valori ideologici ed estetici del film. Non è una musica "delle buone maniere". È una musica greve, sporca, sudata, frustrata, dissociata. È chiaro che il commento musicale, così come lo si intende di solito, qui non c'entra nulla. Questa è una musica che assume in prima persona tutti – dico tutti – i valori del film.

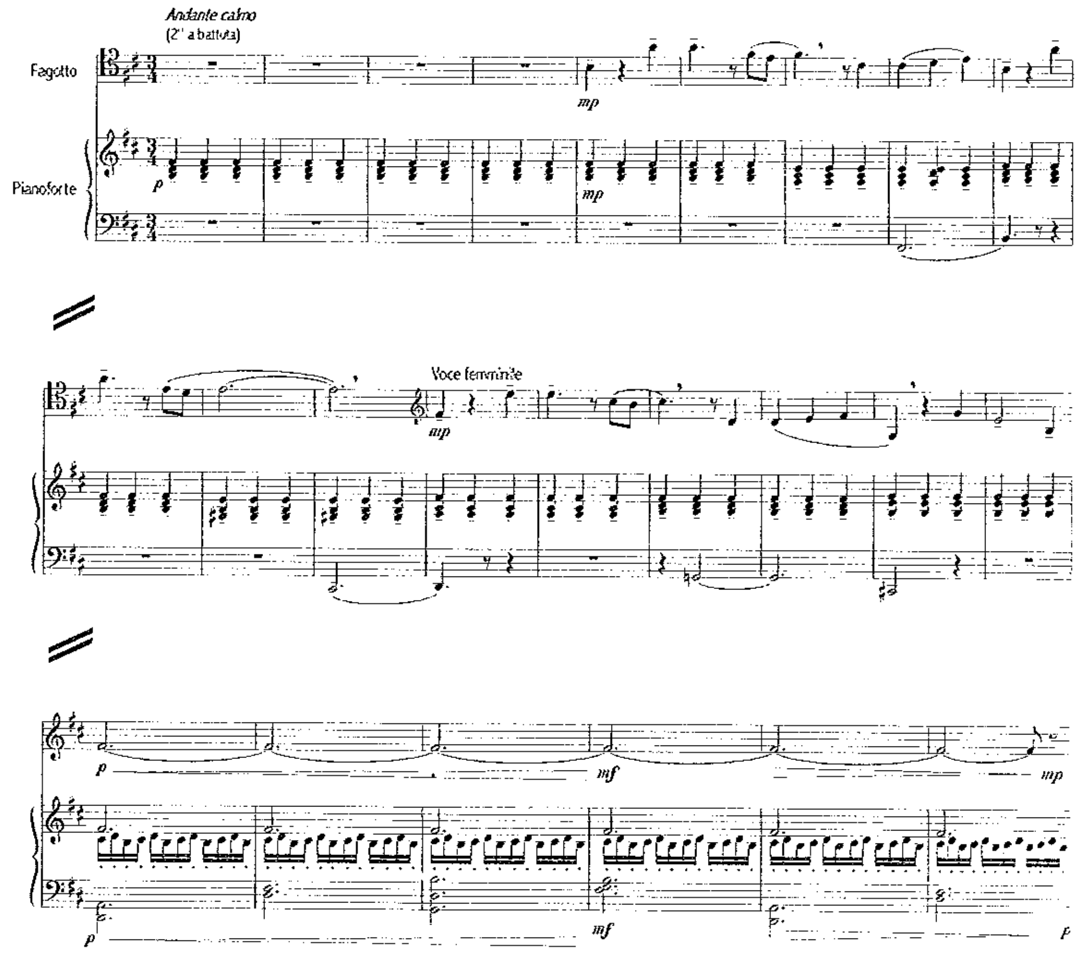
E.M. Abbiamo parlato della riduzione del materiale e in questo senso c'è ancora qualche esempio da fare. Però voglio tornare ancora un momento all'armonica di *C'era una volta il West*, che abbiamo già ascoltato in precedenza. Perché nasce questo tema? Perché la scelta dell'armonica? Io ero obbligato a usarla, perché l'armonica era nel copione. Bisognava partire da un certo punto del film, verso la metà, dove c'è un flashback in cui un ragazzino è costretto a tenere sulle spalle il fratello che ha una corda al collo. Naturalmente il ragazzino vorrebbe impedire l'impiccagione del fratello, però l'aguzzino[74] a un certo punto gli mette un'armonica in bocca. Il ragazzino è costretto a respirarci dentro e così nasce il tema (tant'è vero che noi, Leone e io, dicevamo all'armonicista di respirare affannosamente dentro lo strumento e Sergio quasi lo strozzava per ottenere il risultato). Perciò il tema nasce da una necessità del film e assume inizialmente un carattere realistico. Quando per la prima volta sentiamo l'attore principale che suona l'armonica (che non ha un nome, è l'Uomo dell'armonica, Bronson), senza avere visto ancora il flashback, quello è un *livello interno*, però a poco a poco durante il film quel valore realistico si trasforma in un valore simbolico, di drammaticità, di vendetta, specialmente dopo avere scoperto la relazione esistente tra questo personaggio un po' misterioso e la scena dell'impiccagione, in cui lo rivediamo com'era molti anni prima. A questo punto è chiaro che il suono dell'armonica che sentiamo FC appartiene a un *livello mediato*. Come ci ha insegnato il Professor Miceli, a quel punto è come se noi ascoltassimo la sua idea fissa di vendetta. Oppure è un *livello esterno*?

S.M. In questo caso dipende dal tuo trattamento strumentale. Fermo restando che si tratta di episodi in cui il personaggio non suona, se l'armonica è da sola o con un supporto strumentale minimo, appartiene al *livello mediato*. Se invece si presenta con tutta l'orchestra, magari attraverso una transizione graduale, al culmine della crescita è un *livello esterno*, ma le implicazioni precedenti ne fanno un *livello*

73. Regia di Walter Ruttmann, musica di Gian Francesco Malipiero, 1933.
74. Frank, interpretato da Henry Fonda.

esterno arricchito, onnicomprensivo, perché racchiude in sé gli altri due. Ma l'aspetto più interessante – che se ben ricordo ho toccato con altri esempi parlando dei casi di transizione tra livelli – sta nel fatto che i meccanismi del flashback e del flashforward fanno assumere alla componente musicale un ruolo drammaturgico primario in cui lo spettatore può "riflettere", anche inconsciamente, su quanto ha visto e udito in precedenza. Succede qui e succederà, magistralmente, in *C'era una volta in America*.

E.M. Passiamo ora ai pezzi di *Metti, una sera a cena*[75]. Il primo tema è basato su un materiale ridotto, cioè di tre suoni, ma non dal punto di vista timbrico. Però rispetto ad altri casi di riduzione l'ambito è completamente diverso; è tonale, molto semplice, orecchiabilissimo. In questo film ho scritto poi un altro pezzo, che credevo avrebbe avuto un grande successo mentre, invece, non è andata così. È un pezzo che intendevo contrapporre al precedente (che è tutto per grado congiunto) essendo un esercizio di 7ᵉ magg. e min. Sentiamo subito quest'ultimo tema che è in contrapposizione col primo basato su tre suoni. I personaggi erano talmente lontani tra loro che mi pareva giusto farlo tutto su gradi molto disgiunti.



Esempio musicale 47 - Tema da *Metti, una sera a cena*

75. Regia di Giuseppe Patroni Griffi, 1968.

Questo per dire come si possa formare una logica musicale all'interno di un film partendo da un'idea che è soltanto compositiva, ma che può trovare riferimento simbolico nella storia, come in questo caso la contrapposizione di personaggi anche assurdi, l'amore contrapposto alla rivalità. Il tema mostra una maniera molto semplice di cominciare. È addirittura un tema modale, anche se si può definire in Si min. In contrapposizione c'è il tema per grado congiunto, di cui ho già detto all'inizio.



Esempio musicale 48 - Tema da *Metti, una sera a cena* (vocalizzato)











Abbiamo la dimostrazione di come gli artifici contrappuntistici possano essere immessi in un pezzo come questo, facilissimo, proprio "commerciale", addirittura ballabile. C'è l'inserimento del tema ingrandito[76] sopra la figurazione ostinata di tre suoni. Perciò vi invito a riflettere sempre creativamente anche sulle cose più semplici, più normali. Io non posso ricordarmi la genesi di tutte le idee che stanno alla base dei pezzi che ho scritto; però – se il mio modo di lavorare può essere un esempio – è certo che occorre far diventare interessante anche un pezzo banale. Naturalmente ci sono anche dei casi in cui ci si può impegnare meno. I pezzi di *livello interno*, per esempio, che vengono da una radio, quelli in una balera... Di questa musica non me ne importa proprio niente e la tratto come una musica qualsiasi. Anzi, proprio perché non sia confusa con la musica di commento, la peggioro un po'. Non so se faccio bene o male, però sento che devo stare molto attento a distinguere tra una musica di commento, che rappresenta i personaggi e l'idea, e una musica realistica, casuale. Salvo in casi come il finale di *Io la conoscevo bene*, di cui vi ha parlato il Professor Miceli. Lì mi sarei comportato diversamente, perché quel pezzo assume un significato importantissimo.

S.M. Questo conferma il fatto che si debba distinguere fra *livello interno* e *livello interno*. La classificazione ci dice soltanto che la musica appartiene alla scena, mentre per quanto riguarda la sua importanza e la sua funzione, magari indiretta e allusiva, bisogna analizzare il contesto narrativo e le intenzioni del regista.

E.M. Nell'ultimo esempio di *Metti, una sera a cena* ho fatto un accenno fugace al tema aumentato. Aumentare un tema è un artificio contrappuntistico, come tutti

76. Qui e altrove, dove Morricone parla di tema "ingrandito" e di "ingrandimento", si intenda tema aumentato e aumentazione.

sapete, ma in questo caso è talmente aumentato che si potrebbe chiamare una specie di *cantus firmus*; pensate un *cantus firmus* sovrapposto a un pezzo profano come *Metti, una sera a cena*. Sono questi i procedimenti che mi interessano e che mi danno una sensazione di libertà. *Metti, una sera a cena* è un esempio di ingrandimento eccezionale, perché su una scrittura di minime il tema diventerà di semibrevi. Poi il tema per grado congiunto ha dato luogo al tema per pianoforte trasposto in Do min. e a questo si sovrappone un canone per ottoni a intervalli di 5ª.



Esempio musicale 49 - Aumentazione del tema da *Metti, una sera a cena*

Ora vorrei parlare della dilatazione di un tema, ma non solo della dilatazione dei valori – perché staremmo sempre all'ingrandimento – bensì della dilatazione tramite l'aggiunta di pause. Aggiungere dei silenzi a un tema è qualcosa che ho scoperto lentamente nel cinema (ho scritto anche dei pezzi per concerto in cui ho serializzato tutti i valori di pausa, ma è un altro discorso); è una soluzione, forse un espediente, che dava forza alla mia idea legata alla riduzione del materiale e all'importanza timbrica. Questo procedimento l'ho applicato in modo decisivo in due film abbastanza recenti: *Stato di grazia* e *Bugsy* di Barry Levinson[77]. Occorre notare i valori di durata dei temi di tre suoni e la distanza che passa dalla ripetizione dell'inciso, a tutto vantaggio del timbro.

S.M. A *Hell's Kitchen*, tratto da *Stato di grazia*, ci siamo già riferiti in precedenza. Naturalmente è un ritorno voluto, perché lo stesso processo compositivo può essere preso in esame da angolazioni diverse, alle quali si potrebbe poi aggiungere la relazione con le immagini.

E.M. È in *Stato di grazia* che ho applicato per la prima volta questo procedimento, ma vi dico subito che a Joanou non sembrò interessargli per niente. Quando ho fatto la registrazione di questo pezzo è stato molto educato, però alla fine del missaggio mi ha detto: «Hmmm... non è che mi vada bene». Non aveva capito. Dopo qualche mese mi è arrivata però una lettera piena di entusiasmo, che andava oltre quello che avrei potuto immaginare. Insomma, riascoltate il pezzo, questo è un passaggio importante della mia scrittura cinematografica. A parte il tema, con quei pochissimi suoni che ogni tanto "sforano" su altri suoni, quasi come fosse un incidente, c'è una dissonanza fissa che diventa come un tema: sulla 3ª magg. dell'accordo ci sono Mib

77. Usa, 1991, interpretato da Warren Beatty, Annette Bening, Harvey Keitel, Ben Kingsley.

e Re nat. insieme, quindi la dissonanza che caratterizza il pezzo. Ma di queste cose mi pare di avere già parlato. Però non è finita, perché occorre accennare a un'altra caratteristica. In questo pezzo c'è la sequenza dei suoni armonici. Nella parte del saxofono, che attacca a un certo punto, ci sono degli "scatti" che pensavo fossero sensuali. Lì ho aggiunto l'armonico 11°, Fa#, che è una dissonanza in un contesto normale di Do magg., ma non lo è se si considera la sequenza dei suoni armonici naturali. Poi, in qualche caso, il Sib. Talvolta c'è il Si nat., che è l'armonico ancora superiore, il 15°... fino al 16°, che è la ripetizione del 1a armonico, quattro ottave sopra. Insomma, vengono toccati tutti gli armonici, un fenomeno naturale che nel cinema ho cercato di riportare nella pratica. Con questo esempio io non consiglio di rifare lo stesso procedimento. Ognuno deve inventarsi un modo di lavorare; questi sono soltanto dei suggerimenti. Mi è stato domandato in che modo riesco a essere libero di fronte a una richiesta del regista. Si può essere liberi nel privato, segretamente. Il regista non è per nulla interessato a questi aspetti. Joanou non sapeva che c'era l'11° armonico o la 3ª min. Anzi, al primo ascolto è rimasto perplesso, insoddisfatto, come ho già detto.

Adesso possiamo passare a *Bugsy*[78]. Levinson ha sentito *Stato di grazia*, che in America non ha fatto una lira, e – come qualche volta capita – mi ha chiesto di farne una imitazione. Il compositore può opporre resistenza ma in questo caso non avevo ragione di oppormi. Joanou si è molto arrabbiato; ho saputo che ha rilasciato un'intervista risentita contro di me, non proprio cattiva ma insomma risentita, perché avevo ripetuto l'esperienza fatta con lui. Prima la mia musica non gli era piaciuta, poi gli era tanto piaciuta che la voleva in esclusiva... Povero Ciccio!

S.M. Divertente, in ogni caso è una costante nella tua carriera: tutte le volte che hai scritto una musica per un film che non ha avuto successo l'hai riproposta e riproposta, con opportune modifiche, finché non ha incontrato la combinazione vincente[79]. Ma vediamo l'esempio di *Bugsy* (si veda l'esempio musicale 50).

E.M. Non ripeto quello che ho già detto a proposito del "giro" del blues. Il meccanismo è lo stesso. Le pause – siamo partiti da quel discorso – qui sono ancora più dilatate che nel pezzo di *Stato di grazia*, perché dopo la richiesta di Levinson ho pensato di migliorare il meccanismo.

S.M. Però, pause a parte, l'impressione che se ne ricava è di una maggiore trasparenza dell'impianto armonico. Per dirla con Stravinskij, c'è meno "marmellata". Le dissonanze appaiono più isolate, meno fuse con l'armonia tonale, che proprio per questo è più evidente, più riconoscibile. Non sarà che l'occasione di una grande produzione come quella di *Bugsy* ti ha indotto alla prudenza, riducendo la complessità della scrittura? In fondo è una tua costante quella di essere più sperimentale in film potenzialmente poco redditizi e di applicare poi quelle soluzioni, ma ammorbidendole, in film economicamente più ambiziosi.

E.M. Può darsi. Comunque quello stesso procedimento l'ho ancora migliorato nel film *U-Turn* di Oliver Stone[80]. È un pezzo[81] addirittura senza melodia; la melodia, se c'è, è di due note ed è giocata tra un flauto basso e una voce femminile, sensualissima.

78. Si tratta del brano *For Her, for Him* e corrisponde alla traccia 2 del CD Epic EPC 469371 2. Altre versioni dello stesso brano si trovano alle tracce 18 e 21.

79. Alcuni fra i casi più eclatanti sono segnalati in Miceli, *Morricone*, cit., p. 295 e passim.

80. *U-Turn - Inversione di marcia*, Usa, 1997, con Sean Penn, Nick Nolte, Jon Voight, Jennifer Lopez.

81. Corrisponde alla traccia 11 del CD Epic EK 68778.



Esempio musicale 50 - *For Her, for Him* da *Bugsy*


I Fl. in Sol
II Fl. in Sol
Cl. Sib I - II
Sax Con.
I. IV.
Corni
II. III. V.
Tr-ni Ten. I - II
Tr-ne Basso
Vibr.
Arpa I
Arpa II
Pf.
Sint.
I
VI.
II
Vle
Vlc.
Cb.
pp
pp
pp
pp


I Fl. in Sol
II Fl. in Sol
Cl. Sib I - II
Sax Con.
a 2
I. IV.
Corni
II. III. V.
Tr-ni Ten. I - I
Tr-ne Basso
Vibr.
pp
Arpa I
Arpa II
Pf.
p
Sint.
I
Vl.
II
V.le
Vlc.
Cb.

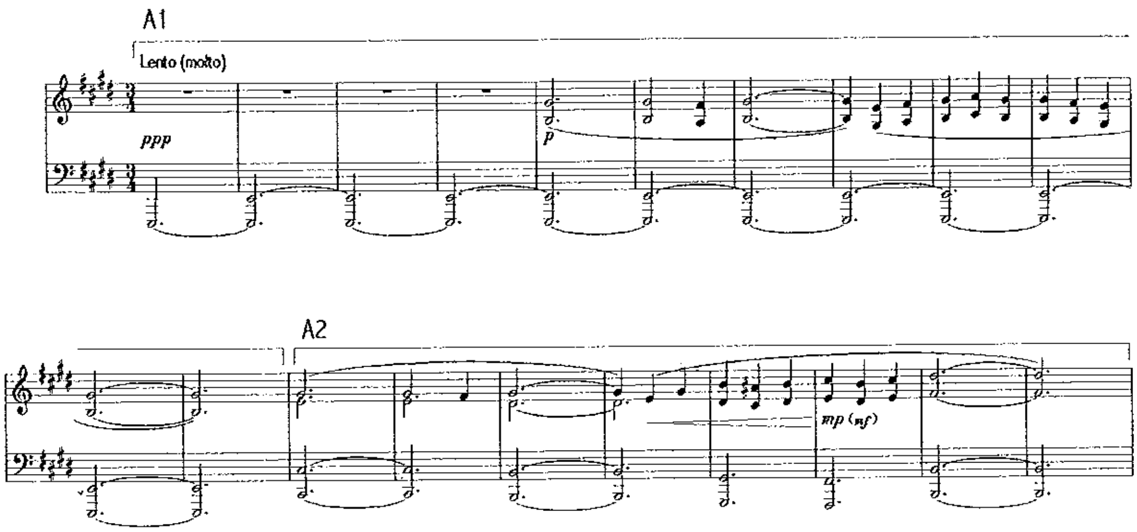

I Fl. in Sol
II Fl. in Sol
Cl. Sib I - II
Sax Con.
I. IV.
Corni
II. III. V.
Tr-ni Ten. I - I
Tr-ne Basso
Vibr.
Arpa I
Arpa II
Pf.
Sint.
I
Vl.
II
V.le
Vlc.
Cb.
a 2
pp
ppp
p
mp


I Fl. in Sol
II Fl. in Sol
Cl. Sib I - II
Sax Con.
I. IV. Corni II. III. V.
Tr-ni Ten. I - I
Tr-ne Basso
Vibr.
Arpa I
Arpa II
Pf.
Sint.
I Vl. II
V.le
Vlc.
Cb.
pp
p
div.


I Fl. in Sol
II Fl. in Sol
Cl. Sib I - II
Sax Con.
I. IV.
Corni
II. III. V.
Tr-ni Ten. I - I
Tr-ne Basso
Vibr.
Arpa I
Arpa II
Pf.
Sint.
I
Vl.
II
V.le
Vlc.
Cb.
pp
p
a2

Ripetono la stessa cosa, ma non sono importanti queste due note; è importante l'impalcatura, perché ho usato delle vere e proprie appoggiature di interi accordi, non soltanto di una nota, però all'interno di un sistema tonale facilmente orecchiabile. Questo è il problema del cinema: l'orecchiabilità, ma senza rinunciare per questo all'interesse nello scrivere.

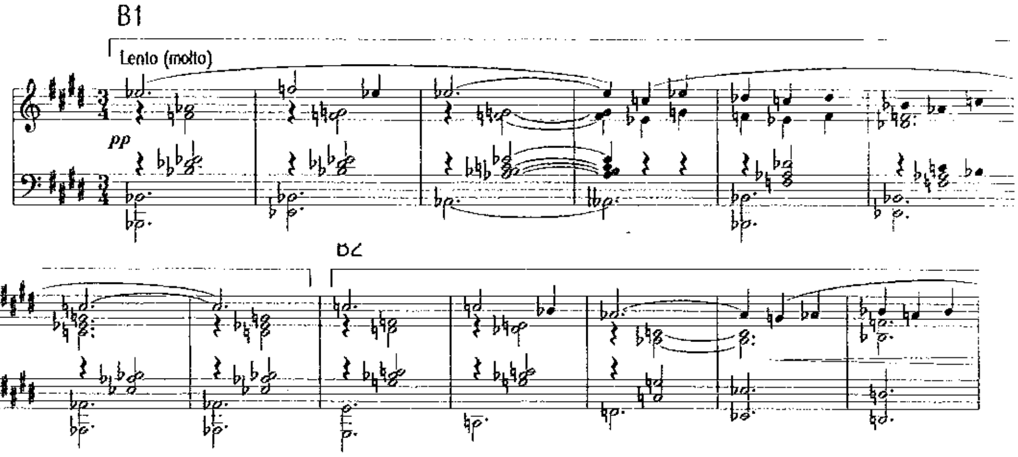
S.M. Hai parlato di dilatazione della melodia – o per meglio dire del segmento micro-tematico – attraverso l'aumentazione e l'inserimento di pause, ma lo hai fatto riferendoti agli esempi più recenti, mentre tu stesso hai detto che sono scoperte alle quali sei giunto per gradi. Potrebbe essere interessante per chi ci segue risalire a degli esempi appartenenti a una fase meno complessa dal punto di vista armonico, in cui c'è una separazione più convenzionale e quindi più netta fra parte melodica e parte armonica. Cominciamo da *Gott mit Uns*[82], poi passiamo a *Marco Polo* e infine a *Il deserto dei tartari*. Noterete che in questa fase iniziale del processo che porta all'uso espressivo della pausa si afferma anche, gradatamente, la presenza del pedale. Ne abbiamo già parlato per la sua funzione di ingresso impercettibile nella scena; qui invece possiamo intenderlo come compensazione di una serie di "vuoti" e, sempre più nello sviluppo di questo stile, fino a *State of Grace* e oltre, come ancoraggio armonico. Il tema principale da *Gott mit Uns* è costruito secondo la classica struttura A-B-A. Col suo progredire – nel passaggio da A a B – le fasce accordali degli archi annullano progressivamente quel senso di sospensione e di presenza espressiva della pausa. La melodia è tipicamente morriconiana, solenne e dilatata, ma ancora non alle estreme conseguenze, e le pause tra semifrase e semifrase rientrano ancora nella logica di un fraseggio convenzionale. Ecco le due semifrasi che compongono A:



Esempio musicale 51 - Semifrasi "A1" e "A2" da *Gott mit Uns*

82. Regia di Giuliano Montaldo, 1970.

Considerate poi le semifrasi che compongo B: sono molto più concatenate, fino alla densità estrema del ponte che riporta ad A.



Esempio musicale 52 - Semifrasi "B1" e "B2" da *Gott mit Uns*

Anche il pedale non è un pedale immobile, ma segue la dinamica armonica e quindi riduce in qualche modo il proprio impatto univoco. Non a caso questo avviene soprattutto nel passaggio da A a B e conferma una caratteristica di fondo di questa scrittura. Nelle parti iniziali Morricone è molto più "estremo" (è ovvio: relativamente al contesto); poi è come se si pentisse e, preoccupato delle reazioni del destinatario come dev'esserlo chi scrive musica per il cinema, inserisce poco a poco degli elementi di compensazione, finché il pezzo diviene molto più convenzionale di quanto avesse promesso all'inizio. Se ci pensate bene questo procedimento ha qualche analogia con la tripartizione delle musiche western. L'ideologia – per così dire – è del tutto diversa, ma il risultato è simile: cominciare in modo insolito e finire in modo rassicurante. Con *State of Grace*, invece, l'insolito diviene consueto, forse a causa dell'ostinato, che com'è noto ha questa funzione sull'ascoltatore. Insisti e insisti, anche l'agglomerato più strano diviene accettabile.

Passiamo ora ai Titoli del *Marco Polo*, che è stato un grande impegno produttivo della Rai[83] in associazione con altri sponsor (non a caso il cast è internazionale). Mi risulta che sia stato acquistato da molte televisioni straniere, rappresentando così un'eccezione alla regola, visto che l'Italia è un grande acquirente di produzioni straniere – anche pessime – mentre produce poco e male. La viola solista è Dino Asciolla (si veda l'esempio musicale 53).

E.M. Questo pezzo è in Re min., però nella parte centrale, dove c'è quell'esplosione d'intensità, ho fatto un esperimento. Ci sono delle modulazioni a toni lontanissimi e poi il ritorno al Re min. iniziale; ma queste modulazioni lontanissime non le faccio col V, le faccio sempre con delle cadenze plagali. Mi pareva opportuno lavorare sulle cadenze plagali, perché erano molto usate nel periodo in cui visse Marco Polo. Non se ne accorge nessuno di questa soluzione, però mi interessava applicarla.

S.M. La cadenza dalla Sottodominante alla Tonica, detta plagale, e che gli inglesi chiamano non a caso *Amen Cadence*, è tipica della polifonia ecclesiastica e appartenendo all'armonia tonale credo proprio che entri in uso in epoche successive a quella in cui è vissuto Marco Polo, a cavallo fra Duecento e Trecento.

83. Regia di Giuliano Montaldo, 1982. LP Fonit Cetra LPX 108.



Esempio musicale 53 - Tema principale da *Marco Polo*


poco più
Mosso
V.la sola
A.
I
Vl.
II
V.le
Vlc.
Cb.
mf
V.la sola
A.
I
Vl.
II
V.le
Vlc.
Cb.


V.la sola
A.
I
Vl.
II
V.le
Vlc.
Cb.
Meno


I° Tempo
Vla sola
A.
I
Vl.
II
Vle
Vlc.
Cb.
div.
p
dim
dim.
Vla sola
A.
I
Vl.
II
Vle
Vlc.
Cb.

Però la filologia qui non avrebbe senso. L'importante, al di là delle motivazioni giuste o sbagliate, è ciò che hai dimostrato più volte con grande efficacia: cercare delle soluzioni del tutto musicali che siano uno stimolo per chi lavora. Ricollegandomi al discorso precedente, avrete notato le affinità strutturali con *Gott mit Uns*: è analoga la rarefazione in A e l'addensamento in B.

Dopo alcuni riferimenti fatti al di fuori dell'immagine, arriviamo al terzo esempio preannunciato: occupiamoci dei titoli di testa, poi di una scena correlata, e infine della prima sequenza de *Il deserto dei tartari* di Zurlini, un film a tratti molto affascinante, con un cast eccezionale[84], che non ha avuto però l'accoglienza sperata. La musica dei titoli di testa non riguarda il discorso attuale sulla dilatazione melodica. Però, già che ci siamo, possiamo tornare un momento al metodo dei *livelli*. Il tema per pianoforte presente in questi titoli ha tutte le caratteristiche del tipico *livello esterno* (e sorvolo sul fatto che la sua scansione, benché coerente con la struttura richiesta a un pezzo del genere, un pezzo chiuso e simmetrico, è perfettamente rapportata ai cambiamenti di scena che costituiscono i titoli)[85], ma si tratta di un falso *livello esterno*. Generalmente lo spettatore accoglie la musica dei titoli di testa con una certa neutralità critica, poiché – al di là delle aspettative determinate dal nome del regista, dall'ambientazione presunta e dal cast – non ha ancora molti punti di riferimento. Il brano dei titoli di testa introduce in un clima, in un'epoca, e proprio per questo viene considerato una sorta di sipario o di cornice, connotato in senso stilistico ma senza specifiche funzioni denotative, cioè drammaturgiche. Però in questo caso, nello sviluppo narrativo del film, di ritorno alla casa avita, il protagonista si accosterà al pianoforte e suonerà quello stesso pezzo. Sono queste le soluzioni che mi interessano molto: quelle in cui il compositore, d'accordo col regista e ovviamente con una sceneggiatura che lo consente, fa in modo che la musica possa assumere un valore retrospettivo. Inutile dire che il modello di questa circolarità è nel teatro musicale in genere (le ouvertures, le sinfonie, gli intermezzi, i preludi) e in quello wagneriano in particolare. In altre parole, qui il compositore getta un seme apparentemente neutro, di cui raccoglierà i frutti molto più avanti. In termini di *livelli*, quello che appariva inizialmente un *livello esterno* risulta ora un *livello interno*, con la conseguenza che eventuali ascolti successivi in altro contesto e in assenza dello strumento potranno essere interpretati come i pensieri e i sentimenti del protagonista – la sua memoria musicale – rivolti agli affetti familiari, quindi un tipico *livello mediato*. La circolarità è in tal modo completa. Ecco il brano dei titoli di testa[86].



Esempio musicale 54 - Titoli di testa da *Il deserto dei tartari*

84. Jacques Perrin, Vittorio Gassman, Philippe Noiret, Max von Sydow, Fernando Rey. Il film è tratto dall'omonimo romanzo di Dino Buzzati.

85. Per un approfondimento si rimanda a Miceli, *Morricone*, cit., p. 261 sgg.

86. Nell'LP GM - GML 1005 (di cui non ci risulta una ristampa in CD) il brano s'intitola *La casa e la giovinezza*. Successivamente è stato inserito nella raccolta *4 Canzoni* e inciso di recente da Gilda Buttà (non ancora pubblicato da dfv).



Torniamo alla dilatazione. Qui c'è una coincidenza notevole fra processo compositivo – che come si è visto è uno stilema in evoluzione che caratterizza la scrittura di Morricone, indipendentemente dal singolo film – e carattere della narrazione. Per spiegarla meglio occorrerebbe conoscere il film e prim'ancora il romanzo di Buzzati da cui è tratto. Vi ricordo soltanto che il tenente Drogo[87] viene assegnato a una fortezza ai confini dell'impero e del deserto (questo era già udibile dalla voce FC nei titoli di testa). Attenderà invano l'arrivo dei tartari, si ammalerà e quando le sentinelle ne annunciano finalmente l'apparizione verrà condotto verso casa, in fin di vita. Il clima è metafisico, rarefatto, e l'apologo è chiaro. Il Maestro Morricone se vorrà potrà spiegare altre cose. Io posso aggiungere soltanto che dopo anni e dopo visioni ripetute resto ammirato e affascinato da questo tema[88], in cui la dilatazione si fa carico, appunto, degli stessi valori metaforici del film. Mi spiace soltanto che la scena sia troppo breve e sacrifichi la gittata musicale. Davvero non so spiegarmelo: un regista riceve una soluzione così straordinaria e non ha quel coraggio che andrebbe poi a tutto vantaggio del *suo* film. Questi sono i casi in cui si rimpiange Sergio Leone (si veda l'esempio musicale 55).

E.M. La scena non è chiusa, prosegue, perciò la musica rimane sull'accordo sospeso. Non è detto che tutti i pezzi debbano finire sul I. Anzi, proprio quando la scena rimane aperta il pezzo può rimanere benissimo sospeso. Discuto spesso con i registi di questo fatto, perché non mi piace mai smettere una musica a metà scena. La ragione l'ho già spiegata: l'uscita della musica non è così naturale come la sua entrata. In questo esempio non ci si accorge del suo ingresso; quando è avvertibile è già entrata da un pezzo.

---

87. Jacques Perrin.

88. Nell'LP citato esistono versioni diverse di questo brano, ma la più vicina alla colonna musicale del film porta il titolo di *Proposta*.



Esempio musicale 55 - Tema del deserto da *Il deserto dei tartari*


Crn.
I
II
III
Tr-ni Bassi
IV
Tuba I - II
mp
pp
Pf.
Timp.
Vl.
Vle
Vc.
Cb.


Crn.
I
II
III
Tr-ni Bassi
I
II
III
IV
Tuba I - II
p
Pt.
8
Timp.
5
Vl.
mp
Vle
mp
Vlc.
mp
Cb.
mp

Perciò dovrebbe andare via nella stessa maniera, in modo impercettibile, dentro i suoni della scena successiva. Quando una musica rimane sospesa come in questo caso, metterci l'accordo di Re magg. non mi sarebbe piaciuto; d'altronde il tempo per concludere non c'era, quindi mi pareva più consono alla continuazione della scena rimanere sul terzo rivolto del v.

Nella prima parte di questo corso ho parlato di un caso che in quasi quarant'anni di militanza nella musica per il cinema non mi era mai capitato: quello di scrivere il finale di un concerto per violino e pianoforte in stile romantico, in cui inserire un canone. Mi sembrava coerente col fatto che il film sia intitolato *Canone inverso* e abbia per protagonisti due violinisti – in parte amici e in parte rivali, che suonano insieme, appunto, un canone inverso – e una pianista. Perciò un canone inverso ho dovuto comunque farlo. Ho scritto due tipi di canone inverso per il film; il secondo l'ho fatto dopo che il primo era stato scartato perché ritenuto troppo difficile, poco orecchiabile, non abbastanza zingaresco (il film si svolge a Praga, quindi il regista voleva che si tenesse conto dell'influenza della musica zigana). Ma è del primo che ora vorrei parlare. È un pezzo molto cromatico. Il canone inverso procede di quattro battute in quattro battute e il motivo è molto semplice. Quando ho visto la lista dei playback mi sono reso conto che le durate erano di 16", quindi non potevo comporre un canone inverso della durata complessiva di 1' e 15" (mi pare), perché l'inversione si sarebbe sentita troppo tardi. Perciò ho fatto delle sezioni scomponibili di 16", in modo che l'inversione si sentisse contemporaneamente all'andamento del canone diretto. Ma dov'è il problema? Scrivere un canone inverso con tecnica dodecafonica non presenta alcuna difficoltà, perché gli incontri, gli scontri, le dissonanze non fanno impressione. Qui ci troviamo invece in un contesto tonale e le cose cambiano. Vorrei far notare che questo canone inverso è doppio. Quando ho scritto il basso – solo per giustificare armonicamente le due parti contrappuntistiche, perché nella versione finale non ci sarebbe stato – ho provato a invertirlo: era perfetto, miracolosamente perfetto! Quindi non ho il merito di questo secondo risultato. Ecco *Canone inverso*, I versione, per 2 violini e pianoforte[89].



Esempio musicale 56 - *Canone inverso* dal film omonimo (I versione)

89. Trattandosi di un film in lavorazione al momento dello svolgimento del seminario, i riferimenti al CD Virgin cit. devono essere presi con beneficio d'inventario. Ad esempio, la traccia 1 intitolata *Canone inverso primo* presenta una versione con orchestra e prim'ancora con l'inserimento di voci bianche, riecheggianti soluzioni già ascoltate in film degli anni Sessanta-Settanta come *Grazie zia* e *Il sorriso del grande tentatore*.



La II versione, per due violini, non c'è bisogno di ascoltarla[90]. Questo è un esempio delle disavventure che possono capitare nel cinema. Un canone inverso tonale, quando studiavo in conservatorio, non l'ho mai fatto; l'ho fatto coi dodici suoni, ma non quello classico. Si facevano i canoni all'8ª e quindi erano abbastanza semplici. Mi ricordo che il Professor Miceli ha già accennato, in modo giustamente critico, al problema degli attori, che in genere non sanno imitare i musicisti. In questo caso gli attori che interpretano i due violinisti si sono messi a studiare a Londra con un maestro. Si sono esercitati per qualche tempo, non per cinque mesi come nel film di Tornatore[91], credo per un paio di mesi. Naturalmente non è escluso che ai playback, cioè al *livello interno*, si aggiungano situazioni di *livello esterno*, forse anche con l'aggiunta di una voce femminile.

S.M. In ogni caso sei molto contento di questo genere di prove...

E.M. Beh, dimostrano che posso essere anche un compositore accademico, quando serve. Fare una fuga a sei parti (come abbiamo già sentito) è un servizio al film che mi pare riuscito, anche nella sua umiltà.

S.M. Anche questo è un problema interessante e soggetto a interpretazioni molteplici. Intanto direi che il concetto stesso di accademismo oggi, dopo Webern, dopo Cage, dopo la neoavanguardia, non ha più il significato che poteva avere nel primo quarto di secolo; al punto che la definizione stessa mi pare debba essere contestualizzata. Voglio dire – per un momento al di fuori dello scrivere per il cinema, su cui torniamo subito – che "accademico" potrebbe essere definito un compositore che continua oggi, imperterrito, sulla scia di Schönberg, incurante di tutto quello che ha caratterizzato la musica della seconda metà del Novecento. Oppure, che folgorato come Paolo sulla via di Damasco dalla *Sinfonia di Salmi* di Stravinskij, la ripercorre più o meno consapevolmente in tutta la sua produzione. Si è accademici in rapporto ai classici, e i classici del nostro tempo sono, tra gli altri, i compositori che ho citato. Invece, scrivere un concerto in stile romantico o una doppia fuga sul modello bachiano non è accademia, è un produrre artigianale, *à la manière de*, totalmente fuori del proprio tempo, che può avere qualche ragione

90. La versione meno elaborata corrisponde alla traccia 21 del CD Virgin cit.
91. *La leggenda del pianista sull'oceano.*

soltanto nel cinema. E – così dicendo torno al punto – sono ragioni che il più delle volte non capisco. Come regista, in un mio film vorrei una musica originale, *d'autore*, e se proprio dovesse essere connotata in senso stilistico opterei per una musica preesistente, magari affidandomi a un consulente musicale. Lo ha fatto Luchino Visconti, potrebbe farlo Ricky Tognazzi... Tanto più se siamo in una situazione di playback. Posso capire il canone inverso (il pezzo per due violini, non il film, per il quale, pur non avendolo ancora visto, sarei tentato di parafrasare *Natale in casa Cupiello*)[92], ma chiedere a un compositore d'oggi – e del tuo calibro – di scrivere il finale di un concerto in stile romantico mi pare un enorme spreco di energie, un vezzo, una sorta di cinismo o di ostentazione da "neoricchi".

E.M. Non so, forse è una critica legittima dal tuo punto di vista, che giustamente è molto rigoroso. Io avevo un compito. Il canone inverso per due violini doveva essere semplice, orecchiabile – parlo della II versione –, facile da eseguire e armonicamente corretto. Troppe strade obbligate dovevo percorrere per poter fare una cosa più libera. Del resto la prima versione era più fantasiosa, ma non ha sortito l'effetto che doveva. Piaceva, piaceva a tutti, ma non è stata accettata perché mancava di orecchiabilità. Ormai certe volte i film sono come la pubblicità: il pezzo deve essere memorizzato per forza, deve essere commisurato al pubblico medio (si dovrebbe fare un lungo discorso su questo: qual è la media del pubblico del cinema? È medio-bassa). Perciò questo canone inverso è orecchiabile, così orecchiabile che avrebbe potuto cantarlo ai suoi tempi anche Claudio Villa.

---

92. «LUCA: [...] Te piace 'o presebbio, è ove'? / NENNILLO (*freddo*): Non mi piace. / LUCA (*arrabbiatissimo*): Ma se quello non è finito ancora! Fosse finito, e va bene, ma non è finito, come puoi dire che non ti piace?... / NENNILLO (*gridando*): Ma ch'aggi' 'a fa' se non mi piace? È colpa mia? (*andando davanti al presepe*) Ecco... (*Lo guarda, poi deciso*) Non mi piace». E. De Filippo, *Natale in casa Cupiello*, in *Cantata dei giorni pari*, Einaudi, Torino, 1971, pp. 212-213 [SM].

7. Domande e risposte

CORSISTA Maestro, le è mai capitato, di fronte a dei temi così belli, di scriverli diversamente, per altri strumenti, anche solo per piacere personale.

E.M. Non mi interessa riscrivere i pezzi che ho già scritto, perché voglio che rimanga il clima iniziale. Ci sono però delle eccezioni dovute a particolari esigenze. Il finale di *Mission*, ad esempio, l'ho fatto a S. Cecilia con 90 elementi di coro e 80 orchestrali. Se lasciavo l'oboe come nell'originale, chi lo avrebbe sentito? Allora invece dell'oboe ho messo quattro corni all'unisono, all'8ª sotto, naturalmente. Non potevo fare altrimenti. Però, già che siamo tornati a *Mission*, vorrei aggiungere una piccola cosa che ho dimenticato di dire in precedenza. Il coro etnico è stato interpretato da dei cori inglesi, ma se ci fosse stato un vero coro etnico sarebbe stato molto bello. Invece ho dovuto scendere a un compromesso come in *Bambini del mondo*.

S.M. A me dicesti che per formare il coro degli indigeni avevate preso gente da ambasciate diverse, per non avere una sonorità, una fonetica uniformi.

E.M. Sì, infatti, proprio per questo pezzo e il *Magnificat*. L'idea è stata mia e anche del regista. Ma non era facile ottenere il risultato sperato, fondere tutto. Abbiamo fatto cinque o sei tentativi e non eravamo soddisfatti; poi il fonico ha proposto di fare un premissaggio da solo, senza che noi lo disturbassimo con i nostri suggerimenti. Così sono stati privilegiati l'oboe e il coro etnico, a svantaggio del coro a cappella.

C. Vorrei sapere dal Maestro Morricone se del *Canone inverso* ha composto subito due versioni. Di solito lei fa sempre due versioni di ogni brano?

E.M. Mi spiego meglio. Ho scritto il primo e l'ho registrato. La mattina dopo, senza parlarne col regista, ho avuto un incontro col violinista Franco Tamponi, che l'ha eseguito e mi ha detto: «Ennio, io dovrei fare il consulente degli attori del film e credo che loro vogliano una cosa molto facile. Quella che hai fatto è bella, ma non credo possa andare bene». Così ho scritto subito la seconda versione e sono andato a registrarla con lui il pomeriggio. In questo caso ne ho preparati due, ma in genere ne preparo sei, sette fra cui scegliere, per cui il regista è talmente frastornato e non sa prendere una decisione: sette temi di un tipo, poi sette di un altro, quattro di un altro ancora... In una mattinata ne sente una ventina. Non è facile trovare quello giusto. Però conosco anche dei registi che hanno musicalità e quindi ce la fanno a resistere a un'aggressione del genere. Devo dire che Tornatore non è fra quelli frastornabili. Zurlini, per *Il deserto dei tartari*, mi ha fatto suonare quattro battute, poi ha detto «Basta» (forse aveva paura che continuassi). Però in quel caso ne ho scritti solo due. Era il primo approccio con Zurlini, che da anni mi diceva di voler lavorare con me, mentre poi si era sempre rivolto a Luciano Chailly.

C. Lei e il Professor Miceli avete parlato dei sincroni impliciti e dei sincroni

espliciti. Dal punto di vista espressivo credo di avere capito la differenza, però vorrei sapere qualcosa di più dal punto di vista tecnico. Come si realizzano in pratica?

E.M. Abbiamo citato la sequenza così rotonda, straordinaria, dell'*Enrico V* di Branagh: un piano-sequenza rarissimo. Però non si potrebbe fare tutto un film di piani-sequenza, sarebbe assurdo e anche noioso. Il cinema è segmentato per sua natura, un film è fatto di montaggio, e in questa frammentazione, nelle sequenze determinate dal montaggio, si decidono degli appuntamenti con la musica; appuntamenti in cui – assieme al regista o per proprio conto – si programmano dei cambiamenti, anche minimi. Quindi, vicino alla cronometratura si segnano sul quaderno degli appunti i momenti del sincrono: A, B, C... secondo quanti ce ne sono in quella scena. Spesso, per evitare incomprensioni col regista, accanto alle mie annotazioni personali scrivo addirittura le parole che lui ha usato per commentare quei sincroni potenziali, perché qualche volta il regista ha dei ripensamenti e perciò occorre tutelarsi.

S.M. La differenza tra un sincrono esplicito e uno implicito deriva dal rapporto scena/musica – questo lo abbiamo già spiegato – e varia di volta in volta. Sul piano pratico non cambia nulla: in ogni caso il compositore dovrà prendere nota del punto prescelto. Poi è anche vero che certi sincroni impliciti arrivano casualmente, come il Maestro Morricone ha già precisato. Si notano "dopo", a cose fatte, ma non sono meno importanti.

C. In pratica, come si prendono i tempi di un film?

E.M. Una volta si prendevano in moviola, si fermava la pellicola nel punto in cui iniziava il pezzo da esaminare, si metteva a zero il numeratore della macchina e poi si andava avanti, fermandosi sui sincroni oppure alla fine del pezzo, e si annotavano i metri (con un calcolo del quale mi pare di avere già parlato). Ora non si fa più così e sono molto più contento, perché il regista viene a casa mia con la videocassetta sulla quale è impresso il Time Code. Stabilito un inizio musica, distinguo due colonne nei miei appunti: in quella di sinistra riporto il tempo assoluto dall'inizio del film (cioè il Time Code), mettiamo 00:07:00, mentre in quella di destra scrivo il tempo relativo alla durata della musica. Comincio perciò scrivendo 00:00, mentre il valore finale lo dedurrò conseguentemente, facendo un calcolo abbastanza infantile. Se fermo la videocassetta nel punto in cui si è deciso che la musica debba finire, mi basterà leggere il Time Code: se segna 00:08:40, vuol dire che devo fare un pezzo della durata di 1' e 40" e lo scriverò nella colonna di destra dei miei appunti. Ecco un argomento che uno dà per scontato e invece non è scontato per niente, come Sergio mi dice da sempre.

C. Maestro, il tema che lei scrive per un film è soprattutto la conseguenza della sua ispirazione oppure è l'interpretazione di una richiesta precisa del regista?

E.M. Nella parte iniziale del corso mi pare di avere già detto che, purtroppo, nel cinema ci s'intende sempre parlando soltanto di temi. Questa è veramente una condizione molto riduttiva per la musica per film. Non vi sto a raccontare l'episodio di Zeffirelli che mi chiese per *Amleto* di fare una musica senza temi e poi, in registrazione, s'arrabbiò come un matto perché non gli avevo scritto un tema. Evidentemente si era dimenticato della sua richiesta iniziale, per cui glielo scrissi subito, per oboe, sullo schema armonico dei pezzi che avevo già preparato. C'è una carenza culturale di rapporti tra il regista e il compositore, per cui il regista

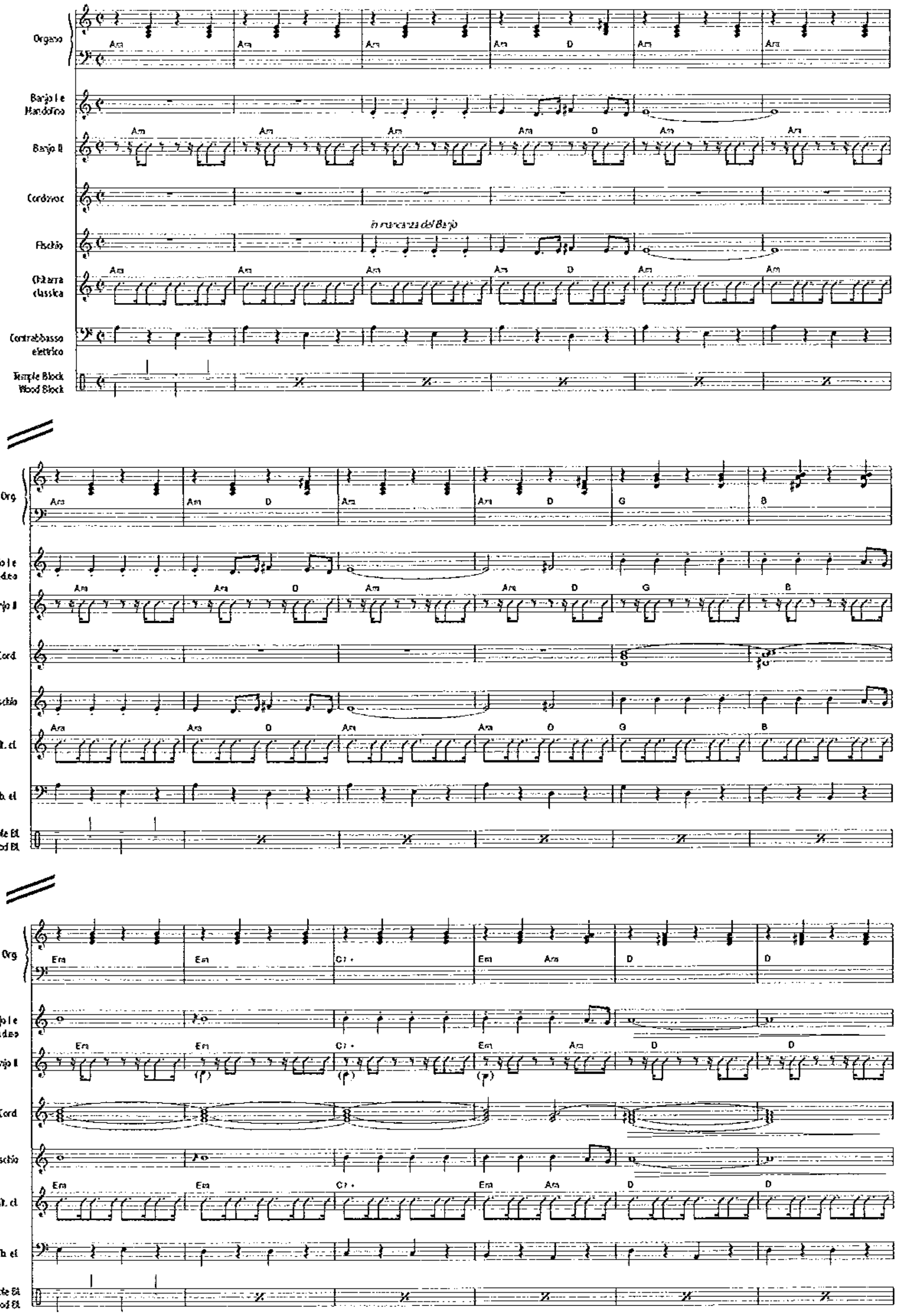
chiede sempre e soltanto il tema (anche se in certi film il tema non c'entra nulla e può essere dannoso). Secondo me fa così per due motivi: da una parte, perché riesce a capire meglio certe situazioni; dall'altra, perché al di fuori del tema non saprebbe cosa suggerire. Magari vorrebbe una cosa diversa, ma non ha il linguaggio per esprimerla, per descriverla. Ve l'ho già detto: per me il tema è la cosa meno importante. Se avessi tempo e un'orchestra, qui, potrei scrivere poche battute e dimostrarvi che un tema al pianoforte è proprio una sciocchezza, ma immerso dentro una certa sonorità diventa un'altra cosa, galleggia in un'altra dimensione. Ho fatto questo esperimento in un film di Roland Joffé sul travaglio degli inventori della bomba atomica[1]. Joffé non capisce niente di musica, direi meno ancora di tutti gli altri registi (l'ultimo film, *La lettera scarlatta*, non l'ho fatto per questa ragione; non ci intendevamo e gli ho detto: «Mi spiace Roland, siamo sempre amici, ma lasciamo andare»). Quando ascolta un'orchestra approva il pezzo, oppure non lo approva, ma in tal caso sono brutti affari. È vero che faccio varie versioni di un'orchestrazione, di un tema, ma molte volte con lui non bastano. Nel film sulla storia della bomba atomica mi disse con tono gentile e addolorato che il tema che avevo scritto non gli piaceva. Tolsi il tema che avevo scritto e inserii in quella stessa orchestrazione un altro tema inventato al momento e andò benissimo. Nell'episodio de *La domenica specialmente*[2] diretto da Giuseppe Bertolucci ho scritto un tema semplice, umilissimo, adatto al clima un po' povero che lui voleva, però l'ho immerso in una sonorità molto particolare. Lui l'ha accettato, ma nel finale l'ha voluto solo per fisarmonica. Ci sono poi delle situazioni di emergenza. Nel film *C'era una volta il West* Leone e io ci siamo accorti soltanto alla fine che mancava un tema, il Tema di Cheyenne[3], quello col banjo. «Che facciamo?...». Non avevamo discusso niente, così mi sono messo al pianoforte e durante la pausa dell'orchestra ho improvvisato una cosa. Ho fatto un'orchestrazione velocissima e dopo due turni il copista – sempre presente – ha copiato e fatto le parti. È il tema più stupido del film, però devo dire che funziona (si veda l'esempio musicale 57).

C. Quando ha dovuto inserire un nuovo tema su un'armonia già realizzata e una strumentazione già organizzata, ha dovuto cambiare lo strumento solista per proporre al regista qualcosa che sembrasse diverso, oppure ha lavorato sulle note della melodia?

E.M. Per il film di Roland Joffé non mi ricordo se ho cambiato lo strumento o gli strumenti impiegati nella versione rifiutata. Nel film di Zeffirelli ho improvvisato un tema, ma in quel caso non c'erano elementi di confronto perché il pezzo già preparato non aveva un tema; c'era solo un'armonia. C'è una maniera di fare contemporaneamente musica tematica e non tematica. Una musica che abbia tanti temi, proprio perché ne ha tanti, esclude la possibilità di identificare un tema unico. Non parlo di orchestrazione, parlo di presenze tematiche affidate a cinque strumenti diversi contemporaneamente. Ho fatto un'esperienza del genere nel film di Tornatore *L'uomo delle stelle*[4]. Ne emerse un canone

---

1. *L'ombra di mille soli* (*Fat Man and Little Boy*), Usa, 1990.
2. Film a episodi del 1991 di Giuseppe Bertolucci, Marco Tullio Giordana, Giuseppe Tornatore, Francesco Barilli. L'episodio diretto da Bertolucci dà il titolo al film.
3. Personaggio interpretato da Jason Robards.
4. Il film, interpretato da Sergio Castellitto, è del 1995.



Esempio musicale 57 - Tema di Cheyenne da *C'era una volta il West*

popolaresco che non finiva mai, infinito... È una maniera per non annoiarsi.

C. Può accadere che il regista critichi – o rifiuti – lo strumento a cui è affidato il tema?

E.M. Qualche volta succede anche questo, che i registi confondano il tema con lo strumento. Questo è un bell'esempio di certe mostruosità che capitano nel cinema.

C. Da quello che lei ha detto – e da quello che si sente al cinema – è difficile fare a meno di un tema, di una melodia tradizionale. Si potrebbe uscire da questa schiavitù scrivendo un tema atonale?

E.M. Dipende dal contesto, dalle richieste. Ci sono dei film in cui è necessario fare dei temi non tonali, addirittura un atematismo atonale, ma, a parte tutto il resto, questo presuppone che sappiate utilizzare la tecnica dodecafonica.

S.M. Si può fare dell'atonalità senza fare della dodecafonia, però mi chiedo quanti registi siano interessati o disposti ad accogliere soluzioni del genere.

E.M. Certo. C'è poi il problema delle dissonanze. Io ho usato la musica dissonante nel cinema per i momenti più drammatici del film, i più traumatici, i più truci. Ho agito così confortato dal fatto che nella storia della composizione musicale la dissonanza ha sempre avuto un valore del genere. Verdi, ad esempio, conosceva soltanto un accordo dissonante, che era la 7ª diminuita, e la metteva sempre nei momenti più opportuni. Quindi anch'io faccio ricorso alle dissonanze, ma sono dissonanze che il pubblico possa recepire come traumatiche oggi, non certo la 7ª diminuita. Per questo sono stato criticato duramente da un illustre musicologo...

S.M. Detta così non riflette i termini della nostra discussione e sono costretto a replicare per dimostrare che non c'è pertinenza col nostro tema. Prima di tutto bisogna ricordare che la dissonanza non è un fenomeno immutabile. La 4ª, ad esempio, suonava dissonante nel Medioevo e consonante nel Rinascimento, senza contare che ci si spostava contemporaneamente dalla concezione dell'intervallo a quella dell'accordo, quindi la faccenda era molto, molto più complicata (era il passaggio da un valore assoluto a un valore relativo). Se riportiamo poi la questione alla musica per film, non c'è di che meravigliarsi: l'uso della dissonanza riflette semplicemente i modelli creatisi nel linguaggio musicale dal classicismo viennese al tardo Romanticismo, fino al primo Novecento, che nel cinema si riducono a stereotipi. La mia critica nasceva da una valutazione *globale* della tua figura di compositore. Studiando i tuoi lavori per concerto, che tranne alcune eccezioni fanno ricorso a un linguaggio musicale completamente diverso, riflettevo su una presumibile dissociazione, ponendomi un interrogativo concreto: qual è, dei due, il Morricone autentico? Ovviamente, è un problema che col cinema non c'entra nulla. La mia osservazione non era rivolta al compositore cinematografico bensì al compositore *tout court*, ecco perché ho detto all'inizio che l'argomento non rientra nel nostro corso. E ancora una volta ti ripeto che l'esempio di Verdi, a cui sempre ti richiami, non funziona perché Verdi, nell'omogeneità del genere a cui si è dedicato e nell'omogeneità (relativa ma consistente) dell'epoca cui apparteneva, aveva un riferimento tecnico-espressivo pressoché univoco; tutt'altro clima rispetto a quello in cui viviamo. In margine – ma questo non è rivolto a te in particolare, perché riguarda buona parte dei compositori che lavorano nel cinema – mi domando se l'associazione della dissonanza a situazioni negative (nevrosi, terrore, follia, ecc.) non sia oggi – dopo tutto quello che è avvenuto in musica nel nostro secolo – diseducativo e fuorviante nei

confronti dello spettatore. Vorrei ricordare che nel periodo del muto gli addetti alle compilazioni di musiche preesistenti facevano ricorso a musiche di Richard Strauss e di Debussy per commentare situazioni drammatiche (è il caso de *Il gabinetto del dottor Caligari*)[5]. È evidente che quelle sonorità apparivano estranee, inquietanti e perfino sinistre allo spettatore medio, mentre col tempo le cose sono cambiate. Una evoluzione c'è stata, almeno dalla «emancipazione della dissonanza» di Schönberg in poi, anche nel gusto degli ascoltatori. Possibile che soltanto il cinema debba restare ancora oggi arroccato su posizioni così arretrate e retrive? È possibile, certo, perché dei meccanismi produttivi e delle leggi di mercato ho un'idea anch'io. Capisco perché succede, ma non per questo deve piacermi.

E.M. Il problema è sempre quello: tenere conto della commerciabilità del film e fare qualcosa di musicale, percepibile dalla media.

C. Nelle sue musiche per film, soprattutto di qualche anno fa, lei ha usato spesso la voce, anche in modi non convenzionali. Potrebbe aggiungere qualcosa in proposito?

E.M. Mi sembra di averne già parlato, ma ci ritorno volentieri se può servire. Chi conosce il mio lavoro sa che adoro la voce umana, la adoro perché è la miglior forma di espressione dell'uomo, e anche la più antica. Essendo prodotta dal nostro corpo possiamo modularla, comandare noi stessi senza passare attraverso uno strumento. Secondo me è lo strumento principe, infatti l'ho usata e ne ho abusato, specialmente quando ho avuto a disposizione una cantante come Edda Dell'Orso, che è una grandissima artista. Però quello che mi interessa molto va al di là del fatto melodico; mi interessa la voce che fa tutto come se fosse uno strumento reinventato. Ho preparato un elenco di alcune possibilità che ha la voce di intervenire nel cinema:

- semplici fonemi
- sussurri
- voci più o meno recitanti
- suoni aspirati e inspirati: sospiri, rantoli... le varietà sono infinite
- versacci, brutti suoni in genere
- suoni della tradizione lirica, della tradizione folk (quelli della tradizione folk possono essere suoni di guerra, suoni d'amore, suoni di protesta)
- suoni di laringe e suoni digestivi
- versi di animali
- cori di vari tipi: cori classici, cori della tradizione liturgica e gregoriana, cori delle diverse tradizioni etniche
- brusii collettivi, folla che emette fonemi o parole non organizzate, ma organizzate all'interno della partitura

Qualche tempo fa sono stato a cena da un regista, Stefano Reali, che – caso rarissimo – è anche compositore. C'erano due cantanti, entrambe soprano, Fiammetta Izzo e Silvia Gavarotti, e nel corso della serata Reali si è messo al pianoforte

5. Si veda Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit., p. 263 sgg.

accompagnandole in una specie di gara spiritosa. Ad un certo punto Silvia Gavarotti ha fatto una cosa incredibile: si è messa due dita in bocca fischiando "alla pecorara" mentre cantava! È venuta fuori una voce gridante, bellissima, straordinaria. Le ho chiesto se fosse in grado di rifarlo pianissimo e lei l'ha fatto molto bene, in una tessitura più bassa[6]. La voglio usare, appena capita l'occasione! Tutti gli esempi che ho elencato possono essere sottoposti a degli artifici elettroacustici, elettronici, su 24 o 48 piste. Voglio dire che si possono provare delle mescolanze, dei rallentamenti o delle accelerazioni, perfino delle inversioni. Partire da un oggetto sonoro e trasformarlo. Possiamo fare un esempio, magari legato a quello che abbiamo detto sulla non tematicità: *Victimae Paschali*[7] da *Il sorriso del grande tentatore*. Ne ho fatti cinque di questi pezzi, sono le cinque *Sequenze*, che ho mescolato con grande disappunto del Professor Miceli, per il quale sarebbe stato in un certo senso un sacrilegio. Però, riflettendo sulla storia della musica, ho scoperto che la musica è sempre stata serva della parola. Invece, nel mio lavoro ho cercato di invertire questa gerarchia. Mettendo in musica gli *Epitaffi sparsi*[8] e altri componimenti che avevo chiesto a Miceli so di avere trascurato i testi; erano fondamentali così come lui me li aveva dati – non lo dico per adularlo, lo sapevo e per questo glieli avevo chiesti – ma io dovevo privilegiare il fatto musicale. Anche in questo esempio, ascoltandolo, non si capisce una parola del testo. In questo pezzo c'è modalità, atematicità e un certo tipo di uso dei cori. Poi c'è un'entrata rockeggiante, abbastanza scioccante, ma c'è una ragione per la quale l'ho messa: nel film il tentatore è un diavolo che si fa accogliere in un convento portandovi tutti i suoi scetticismi; fa innamorare una suora e se la porta pure a letto. Questo rock rappresenta il profano rispetto al sacro espresso dagli altri elementi. Quindi il compositore può servire anche moralmente un film, cercando di trasformare i suoni in riflessioni e pensieri.

C. Riguardo ai testi di questa musica non ho capito se c'è stata una collaborazione col Professor Miceli.

S.M. No, no, nessuna collaborazione. Il Maestro Morricone mi ha chiamato in causa per una associazione d'idee, perché talvolta – sempre al di fuori del cinema – ho scritto dei testi per lui, oppure, nel caso di *Epitaffi sparsi*, li avevo scritti per mio divertimento e lui ha voluto metterli in musica. Ennio è molto generoso nel suo giudizio sui miei testi, ma io ho troppo rispetto per chi della poesia ha fatto una ragione di vita. La mia è un'attività occasionale, privata, resa pubblica per il coinvolgimento da parte di alcuni compositori[9], ma mi procura un imbarazzo crescente col passare degli anni, quindi preferirei glissare... Quanto al mio giudizio sull'uso delle cinque *Sequenze* ripeto, ormai senza speranza, che non ne faccio una questione religiosa, bensì *musicale*.

E.M. Dopo averlo scritto mi parve un buon risultato. Naturalmente nel film non sentiamo mai il pezzo così lungo come nel CD, sentiamo soltanto dei piccoli frammenti. Damiani ha ascoltato la musica soltanto quando l'ho missata, non

---

6. L'estensione coperta dalla cantante con questo tipo di emissione è di circa 3 ottave, dal Fa_2 a Mi_5, e produce un suono simile al corno con sordina (grazie a Stefano Reali per queste precisazioni).

7. Reperibile in CD antologico NST, cit., e in Beat CD CR 18.

8. *Epitaffi sparsi* per soprano, pianoforte e strumenti, su testi preesistenti di S. Miceli, composti tra il 1991 e il 1993, n. 54 del Catalogo delle opere.

9. Oltre a Morricone, col quale si contano numerose collaborazioni, hanno composto su testi di Miceli Michele Dall'Ongaro, Fulvio Delli Pizzi, Egisto Macchi, Franco Piersanti, Antonio Poce.

c'è stata nessuna anticipazione al pianoforte. E poi come avrei potuto raccontargliela? Ho cercato di spiegargli qualcosa, ma alla fine gli ho detto: «Fidati, ho un'idea buonissima» e lui si è fidato.

C. Che reazioni ha avuto il regista al missaggio?

E.M. Naturalmente gli è piaciuta moltissimo. Ma vorrei tornare sul discorso della lunghezza. Dicevo che c'è una grande differenza tra quello che abbiamo ascoltato nel CD e quello che si sente nel film. Non avrei potuto realizzare la mia idea se avessi avuto una limitazione di tempo così drastica. Quindi vi invito a comporre dei pezzi estesi, che poi ridurrete in frammenti più corti secondo le esigenze del film, mentre nel CD metterete la versione integrale, perché alla gente non importa nulla di sentire un pezzo di 18". Mio figlio[10] ha scritto un bellissimo pezzo di 20" e io gli ho detto: «Triplicalo per il disco, che ci vuoi fare con 20"?». Ha avuto un momento di illuminazione, d'intuizione bellissima, ma finisce subito. Non si possono fare le cose brevi in musica, salvo, chiamarsi Webern e scrivere le *Bagattelle*.

C. Come ci si comporta con un regista quando l'intenzione del musicista è quella di comporre qualcosa che non è subito verificabile?

E.M. È una questione di fiducia. Io non lavoro più con i registi di cui non sento la fiducia; mi rifiuto perché non voglio più soffrire. Soffrirò ugualmente, perché a quel regista che ha fiducia in me non è detto che vada tutto bene, però almeno so che la fiducia c'è. Una volta accettavo tutto, pur di guadagnare, ma ormai ho di che vivere. Perciò ci dev'essere uno scambio. Magari si riesce a diventare amici, si parla meglio, si discute meglio. Tornatore comincerà a girare a settembre il suo prossimo film[11]. Me lo ha raccontato e mi ha messo in imbarazzo, perché al momento non so come risolverlo. Ogni volta sento ripetere dai registi: «Vorrei una musica che non si è mai sentita», oppure: «Vorrei uno strumento che non si è mai sentito». Secondo loro dovrei ripartire sempre da zero, ma questo non è proprio possibile. Con Tornatore c'è una grande fiducia reciproca. Però lui sa benissimo che nei suoi film le cose che ama le ripete. Ha i suoi tic, i suoi stilemi... Beh, anch'io ho i miei. E perché dovrei rinunciarci? In questo momento non ho nessuna idea, però qualche volta tutti gli strani discorsi che si fanno col regista portano incredibilmente a un risultato. Con Agosti, ad esempio, è andata sempre così[12].

C. Professor Miceli, ho letto un libro di Chion sul suono nel cinema[13] e mi è sembrato abbastanza interessante, ma siccome non mi occupo di musica sono rimasto un po' meravigliato da quello che lei ha detto, perché pensavo che fra studiosi della stessa materia ci fosse un rapporto diretto. Per esempio, nel caso che lei ha citato non si è risentito direttamente con Chion per come è stato travisato?

S.M. Il rapporto diretto può esserci e non esserci. Nel mio caso non conoscevo personalmente Chion, perciò non mi pareva il caso di scrivergli. E poi per dirgli cosa? Per rimproverargli la sua mancanza di scientificità? Mi pare di avere già

---

10. Andrea Morricone.

11. Allude a *Malèna*.

12. La collaborazione con Silvano Agosti ha inizio nel 1967 con *Il giardino delle delizie*.

13. Si riferisce presumibilmente a *Le son au cinéma* (1985), preceduto da *La voix au cinéma* (1982) e seguito da *La toile trouée* (1988) e *L'audio-vision* (1990). Per le posizioni di Miceli e Chion a cui si fa riferimento si veda il Capitolo IV, Parte Terza, in Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit., specialmente pp. 372-384.

detto che il metodo s'impara da studenti. Il docente con cui ho studiato all'università ci teneva per settimane e settimane a esercitarci con la compilazione dell'apparato note di un ipotetico saggio, mostrandoci tutti i tranelli e le conseguenze di un lavoro impreciso. E ogni tanto ci intratteneva leggendoci, non senza una punta di simpatica perfidia, gli errori di un critico musicale molto stimato nell'ambiente fiorentino, che prendeva degli abbagli clamorosi perché – tanto per stare al caso – citava un autore attraverso una citazione, magari mal tradotta, senza avere controllato la fonte originale. Se Chion non ha capito per tempo l'importanza dell'approccio filologico ai testi altrui, ormai mi sembra un po' tardi. Comunque l'ho conosciuto anni fa a Palermo, dove siamo stati invitati entrambi a partecipare a una tavola rotonda. Una persona simpatica. In quell'occasione ho fatto proiettare proprio un esempio di *livello mediato* – da *Allonsanfàn* – e mi è sembrato molto interessato e implicitamente ignaro del suo pasticcio. Insomma: era inutile stare lì a recriminare (tanto più che nella miglior tradizione siciliana cenavamo bene e bevevamo meglio). Gli ho accennato soltanto che avrebbe ricevuto un mio nuovo libro in cui l'avrei chiamato in causa[14]. Glielo manderò e staremo a vedere. Comunque tenga conto di un fatto: questo è uno strano mestiere, in cui anni di duro lavoro vengono poi affidati al proverbiale messaggio che il naufrago sull'isola deserta mette nella bottiglia: il più delle volte non lo legge nessuno. Perciò, siccome lei ha detto che questo non è il suo campo, stia lieto.

C. Il Maestro Morricone ci ha parlato della sua esperienza, che è il risultato di una grande carriera. Io avevo già letto il libro del Professor Miceli in cui si parla degli inizi del Maestro come arrangiatore, ma forse erano altri tempi. Quale consiglio si può dare oggi a un giovane che voglia intraprendere la professione di compositore?

E.M. Non è facile consigliare... Bisogna fare la gavetta, farsi conoscere, provare... Lei dove abita?

C. A Bologna.

E.M. Prima di tutto deve trasferirsi a Roma.

S.M. Vorrei rispondere anch'io. Intanto le faccio i miei complimenti, non per avere letto il mio libro su Morricone, bensì per averlo trovato. L'editore ha fatto di tutto per non pubblicizzarlo e per distribuirlo nel modo peggiore – provate a cercarlo negli scaffali di una libreria specializzata in cinema o in musica – e direi che è riuscito perfettamente nell'intento. A molti miei allievi che hanno telefonato all'editore per chiedere notizie hanno sempre risposto di non conoscerlo. Pensate un po'.

E.M. È pazzesco.

S.M. Infatti. E non è certo una questione di interessi economici, perché si deve sapere che l'autore di un saggio del genere con i diritti non recupera neppure una parte delle spese sostenute durante il lavoro. Ma lasciamo stare. Quanto alla sua domanda, è chiaro che io non sono in grado di dare consigli riguardanti i meccanismi di inserimento professionale nel mercato del cinema. Penso che

14. Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit. La pubblicazione è stata procrastinata per sei anni da un piccolo editore zurighese che l'aveva richiesta all'autore.

sarebbe utile fare delle esperienze – non retribuite, è chiaro – con dei giovani registi, i quali molto probabilmente hanno bisogno di un compositore e non sanno a chi rivolgersi. Magari si imbattono in uno dei tanti dilettanti armati di sintetizzatore, mentre potrebbero meritare di più. Nel 1997 e nel 1998 sono stato invitato da Roberto Perpignani – che, come molti sapranno, è un montatore fra i più autorevoli del cinema italiano: qui abbiamo citato, ad esempio, *Allonsanfàn* – a tenere due seminari brevi alla Scuola Nazionale di Cinema di Roma (prima si chiamava Centro Sperimentale di Cinematografia), in cui Perpignani insegna, appunto, montaggio. In quelle occasioni ho conosciuto alcuni studenti di regia e devo dire che è stata un'esperienza molto stimolante anche per me. Ecco, quello mi sembrerebbe un vivaio da prendere in considerazione. Come vedete occorre proporsi, avere spirito d'intraprendenza, in attesa che certe istituzioni si sveglino da un letargo ormai quasi secolare e si guardino intorno. Molti di voi sanno a che cosa alludo, visto che studiano o hanno studiato in conservatorio. Basterebbe poco; basterebbe, ad esempio, che il Conservatorio di Santa Cecilia (grazie all'auspicabile libertà derivante dall'imminente riforma dei conservatori)[15] stabilisse una convenzione di qualche genere – a costo zero – con la Scuola Nazionale di Cinema (presieduta oltre tutto da Lino Micciché, che fra gli storici del cinema è particolarmente sensibile all'importanza della componente musicale) e sarebbe già un modo per facilitare le cose. Credo infatti che si debba partire dalla fase formativa – musicale e cinematografica – ponendo così le premesse per un passaggio senza fratture al mondo del lavoro. Ma la collocazione didattica della musica per film è tutta da inventare e le premesse sono fra le peggiori. Ho notizia di alcune iniziative sporadiche in conservatori e università italiane, dove la disciplina – in senso compositivo o storico, a seconda del contesto – è stata affidata a illustri sconosciuti.

E.M. Com'è possibile?!

S.M. Quando si deve conferire un incarico si fa una graduatoria: titoli didattici, artistici (sorvolo sull'anzianità, l'invalidità, ecc., che possono avere il loro peso). Credo però che per queste discipline nuove – dove i giudicanti non sono generalmente in grado di giudicare – sia stato aggiunto un nuovo, fondamentale parametro: voci di corridoio.

C. Vorrei fare due domande al Professor Miceli e una al Maestro Morricone. A Miceli chiedo se la sua teoria dei *livelli* ha trovato applicazione al di fuori della sua attività didattica, da lei o da altri. Poi, a proposito dell'invito che ci ha fatto per la prossima edizione di questo seminario, in cui è prevista una prova compositiva su un cortometraggio, sarà possibile usare musiche preesistenti? A Morricone chiedo: se domani, comprando il giornale, le capitasse di leggere «Le cose migliori Morricone le ha fatte nei suoi arrangiamenti», quale potrebbe essere la sua reazione?

S.M. Il metodo dei *livelli* mi risulta applicato anche da altri, ad esempio da Ennio Simeon, un musicologo scomparso prematuramente pochi anni fa, l'unico, dopo di me (era molto più giovane), a essersi occupato in modo sistematico di musica per film. Poi l'ho visto in alcuni articoli, saggi e anche in tesi di laurea. Come mi pare di avere già accennato in precedenza, ho trovato numerosi riferimenti soprattutto in Francia, seppure con sostanziali travisamenti e omissioni. Comunque tenga

15. La legge è stata approvata all'inizio del 2000.

conto che la sua diffusione è stata condizionata pesantemente dalla scarsissima diffusione del libro sul quale apparve per la prima volta[16]. L'esserci ritornato in anni recenti con un saggio sulla «Rivista Italiana di Musicologia» sono certo che non ha migliorato le cose, perché i destinatari di quel periodico, generalmente, non si abbassano a letture del genere. Per quanto mi riguarda, ho applicato i *livelli* anche in altri casi al di fuori di Morricone, ma, per non ripetermi, preferisco riprendere eventualmente l'argomento quando passeremo alle indicazioni bibliografiche. Vengo alla seconda domanda. Anche se questo – e il prossimo previsto a Fiesole[17] – è un seminario indirizzato soprattutto a compositori, non vedo perché escludere una prova "compositiva" con musiche di repertorio scelte da registi, operatori multimediali o insegnanti di materia musicale. Nel cinema muto, tranne qualche eccezione, non si componevano musiche originali bensì si usavano musiche preesistenti: ebbene, anche quel montaggio era a suo modo un atto "compositivo". Lo si può affermare in virtù di due fenomeni. Il primo riguarda l'accostamento con l'immagine, per cui una certa musica assume funzioni e significati nuovi, imprevedibili (vedi Kubrick, tanto per cambiare). Il secondo riguarda un processo psico-percettivo ben noto, a causa del quale due brani molto diversi fra loro per collocazione, stile e via dicendo "suonano" in un certo modo se ascoltati isolatamente e "suonano" in modo diverso se giustapposti. A un certo punto del corso ho sottilineato l'importanza del rapporto antecedente/conseguente nell'analisi audiovisiva. Ecco, il discorso è analogo. In conclusione, cercherò di prevedere sempre, in futuro, una esercitazione ri-compositiva a uso di registi e di operatori non musicisti, perché può essere una esperienza molto educativa.

E.M. Rispondo alla sua domanda. A me non farebbe per niente dispiacere, ma mi dispiacerebbe se quel giornalista non proiettasse l'apprezzamento sulla musica del cinema. Perché nel cinema ho recuperato e sviluppato esperienze iniziate con gli arrangiamenti, anche se il meglio, secondo me, è venuto dopo. Comunque è negli arrangiamenti che ho fatto le maggiori sperimentazioni, per questo dico che bisogna fare la gavetta.

C. Maestro, si sente, a giusta ragione, che lei è orgoglioso del suo operato...

E.M. Mi scusi, la interrompo un momento. Sono contento, ma questa contentezza è sempre la reazione a una depressione. Mi dico che, in fondo, se mi chiamano dopo quarant'anni di professione, non avrò fatto sempre delle cose brutte. Ma sono sempre molto critico con me stesso, non crediate che io sia così ottimista, perché ci sono delle cose che mi fanno molto pensare, che mi preoccupano. Quando sto per registrare sono sempre nervosissimo. Quindi non sono così orgoglioso. Scusi l'interruzione, dica pure.

C. Forse non dovevo dire orgoglio, ma amore per quello che ha fatto. In parte ha già risposto. Però le vorrei anche chiedere: c'è qualcosa che ha scritto e che al terzo o quarto ascolto non l'è piaciuto più, anzi, le pareva proprio brutto?

E.M. È una domanda molto imbarazzante...

C. Può anche non rispondere.

E.M. È vero che qui mi sto confessando... Voi mi state facendo fare una seduta

16. Miceli, *La musica nel film*, cit.
17. Il seminario 2000 tenuto da Franco Piersanti e Sergio Miceli, svoltosi al CRSDM di Fiesole nei giorni 14-15-16 aprile, ha effettivamente contemplato, oltre a una prova compositiva, l'uso di musica preesistente.

psicanalitica... Però posso rispondere e devo dire che mi sono pentito qualche volta di avere messo in un film una musica che era troppo importante per quel film, cercando – ma questo già è stato detto anche da Sergio – di salvarlo con la musica. Niente di più sbagliato. Non si può mettere una musica importante in un film di bassa lega, perché si otterrà un risultato opposto a quello voluto. Me ne sono accorto, quando mi è capitato, ma non succede più; posso fare altri errori, ma non quello. Invece non mi è mai capitato di pentirmi di una musica in cui avevo sperimentato qualcosa; l'ho fatta passare sotto il naso del regista, lui l'ha accettata e questo mi inorgoglisce.

S.M. Finalmente, dopo tanti seminari e innumerevoli incontri in pubblico, hai fatto una dichiarazione così aperta – per me insperata – ammettendo la scarsa qualità di certe pellicole. Potremmo inaugurare una nuova serie analitica, sai?

E.M. Quale serie?

S.M. La serie "Perle ai porci". Hai parlato di psicanalisi, allora permettimi di continuare. Doti compositive a parte, una cosa che mi ha sempre colpito e che secondo me è uno dei punti di forza del tuo mestiere riguarda... come definirla?... La tua soglia critica nei confronti del cinema. Ho visto dei film orrendi – voglio dire non solo e non tanto "brutti", che è troppo generico, ma piuttosto falsi, velleitari, ideologicamente confusi, cinici, nei quali tu, invece, in qualche modo hai creduto. Altri compositori che fanno musica per il cinema – tutti appartenenti a generazioni successive alla tua, non so se questo vuol dire qualcosa – hanno un rapporto molto più critico col film e col regista[18]. Per anni, andando al cinema a vedere un film di cui mi avevi parlato durante la lavorazione, mi chiedevo: «Ma come fa Ennio a parlare bene di questo film?». Oggi penso che se non avessi fatto così non saresti riuscito a scriverne le musiche.

E.M. Pontecorvo dice quello che dici tu: «A te non devo chiedere nessun parere dei film che fai, perché tanto ti piacciono tutti». Ho risposto a Gillo, e rispondo ora a Sergio, che quando vedo per la prima volta un film non posso assumere un atteggiamento critico, non solo perché sono stato chiamato per gentilezza e fiducia del regista, il quale si aspetta giustamente che io mi responsabilizzi scrivendo le musiche, ma perché il film, quando lo vedo io, fa proprio schifo, sempre. Anche un capolavoro. Ci sono i rumori di scena e quelli della mdp, uno che sposta i capitelli, la recitazione in qualche caso è provvisoria perché deve essere doppiata, il suono delle voci non è giusto... Non si capisce niente. Io vedo il film in condizioni terribili. Dovrei mettermi a fare il critico di quel film? Conosco la storia – quella mi interessa –, so come verrà per la fiducia che ho nel regista e dico: «Ci penso io». Faccio il mio dovere.

C. Vorrei chiedere, proprio a questo proposito, la sua posizione riguardo al film *La notte e il momento*[19].

E.M. Lei ha visto il film?

C. Sì, proprio quando è stato presentato a Venezia la prima volta. Mi è sembrato un film abbastanza statico, non riuscito. Vorrei sapere se le musiche che lei ha scritto rientrano negli errori di cui ha parlato prima.

E.M. Anche in quel caso non sono stato critico verso quel film. Ho collaborato una volta sola con Anna Maria Tatò, anche se ogni tanto la incontravo e mi

18. Si veda, ad esempio, il *Colloquio con Franco Piersanti*, in Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit., pp. 491-512.
19. Regia di Anna Maria Tatò, 1994. Colonna musicale disponibile in CD Epic EPC 4784752.

diceva sempre di voler lavorare con me. Di quel film lei mi ha parlato con tanto amore, con tanta dedizione... Non si è buttata per terra come faceva Agosti, ma mi ha comunicato il suo entusiasmo. Credo di avere scritto delle musiche abbastanza buone. Poi il film è risultato scadente – io non credo che fosse poi così scadente, quindi avrebbero ragione Pontecorvo e Miceli – ma c'è da pensare che lei aveva a disposizione pochissimi soldi, perché è difficile che la produzione affidi un film a una donna. In questi casi il regista cosa deve fare? Gira la scena e «OK, buona la prima». Non può fare un secondo ciak e il film viene girato in due settimane, capito? È una cosa drammatica, quindi i registi costretti a lavorare così meritano tutto il rispetto. In tempi andati, quando veramente non avevo nemmeno una lira, mi sono stati proposti dei film che erano la cattiva, la bruttissima imitazione di *Mondo cane*[20]. Malgrado la mia condizione, e pur essendo in un periodo in cui accettavo molto, li ho rifiutati. Però quando vedo l'amore del regista, la necessità che esprime nei confronti del mio operato, mi butto.

C. Maestro, mi ha fatto molto piacere il catalogo delle possibilità della voce, che come abbiamo visto sono tantissime, ma, a parte *Giù la testa*, gli esempi erano di tipo corale oppure basati su una voce singola. Invece non abbiamo sentito i rantoli, i versacci, altre cose del genere, per capire come possano diventare parte integrante della musica.

E.M. Purtroppo non abbiamo portato le registrazioni da *L'ultimo uomo di Sara* e da *La corta notte delle bambole di vetro*[21], dove ci sono esempi di questo tipo. Sergio ha messo tantissimi brani dentro il suo computer... Com'è che hai fatto?

S.M. Li ho trasferiti da musicassette, dall'audio di VHS, da vecchi LP e da CD e li ho compressi tutti in formato MP3[22]. A parte la comodità di avere una sorgente unica sempre a portata di mano, di trovare subito ogni titolo e di spostarsi all'istante da un punto a un altro del pezzo, con un rapporto di compressione di 1:12 un minuto di musica occupa grosso modo 1 MB di spazio su disco. L'HD estraibile del mio PowerBook ha una capienza di 18 GB, quindi il conto è presto fatto, per non dire che posso inserire un altro HD e creare un nuovo enorme archivio. Infatti ne ho uno che contiene tutti gli esempi musicali che utilizzo durante il corso di storia della musica. Comunque i ragazzi sanno certamente di cosa parlo, perché l'MP3 in Internet sta diventando una rivoluzione non solo tecnica. Per quanto mi riguarda, la prossima tappa sarà masterizzare tutti gli esempi video – decine e decine di frammenti da VHS – in un paio di DVD.

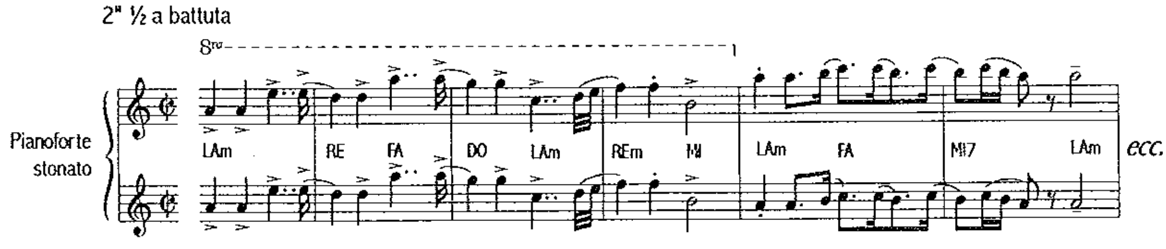
E.M. È incredibile... Io sto ancora alla meraviglia di usare il fax. Però non era possibile avere tutto, una filmoteca piena. Comunque questi suoni dovete immaginarli: un rantolo, se lo isolate dal resto e ci mettete magari un po' di eco, può trasmettere una sensazione tragica, ma qualche volta anche il contrario. Sono tutti divertimenti che ci concediamo – voi stessi potreste farlo – anche se la

20. Un falso documentario di Gualtiero Jacopetti del 1961, farcito di ipocrisia e razzismo, con musiche di Ritz Ortolani. Ebbe tanto successo da dare adito a una serie di imitazioni [SM].

21. Regia di Aldo Lado, 1971. Un brano, *Emme Trentatré*, si trova nel cofanetto antologico di 2 CD NST, cit.

22. MP3 è la contrazione di MPEG 1 Audio Layer III e appartiene a un gruppo di algoritmi di compressione sonora creato dal Moving Picture Experts Group a partire dal 1988 [SM].

gente neppure se ne accorge. Ho usato il rutto in *Giù la testa*, nelle pause della *Marcia degli accattoni.*



Esempio musicale 58 - *Marcia degli accattoni* da *Giù la testa*

S.M. In questo pezzo la citazione della *Kleine Nacthmusik*[23] mi fa sempre ridere, proprio perché non c'entra niente: la prima volta la fai "sbagliata" bemollizzando il Si nat., e guarda caso coincide con l'apertura di una porta sbagliata.

La seconda volta, quando i prigionieri vengono liberati e la ricerca della cassaforte sta per essere coronata da successo, la frase torna, ma corretta.

E.M. Poi il coro di bambini... È un collage di cose diverse, in maniera molto meno elegante dei titoli di *Uccellacci e uccellini*[24].

S.M. Ecco, quello è un piccolo capolavoro! Potremmo ascoltarlo come sintesi di tante delle cose dette fin qui.

E.M. Magari. Ma a proposito dell'uso di suoni strani, in *Escalation*[25] – già l'ho accennato – ho fatto una scena con una serie di sovrapposizioni basate su questo suono: [dito che schiocca dentro la bocca] e anche con questo: [labbra che scoppiettano] e funzionavano. Faenza mi aveva detto: «Fai quello che ti pare, non so che dirti». Il film ebbe un grande successo, incredibilmente. Comunque queste cose le ho usate parecchie volte, ma gli esempi non ci sono, dovete immaginarli, o meglio ancora cercare i CD.

S.M. Ricordate anche – forse l'abbiamo già detto – che i nomi stessi dei due protagonisti in *Giù la testa* generano le invenzioni musicali, sonore, che sono alla base del commento. Sean diventa «Scion», quasi una carezza, e Juan diventa [emette rauco, di petto] «Uhà», quasi un rutto. Ripensate al carattere dei personaggi e capirete le relazioni.

C. È il motivo dell'arpeggio: «Scion Scion Scion...».

S.M. Appunto. Forse oggi quell'arpeggio può suonare un po' datato, un po' lezioso, come le confezioni di certa pasticceria di lusso (e temo sia questo lo spirito della sua citazione in *Caro diario* di Moretti)[26], però resta come esempio molto

23. Allude al I movimento delle *Serenata* in Sol, K 525 di W. A. Mozart.

24. Regia di Pier Paolo Pasolini, 1966.

25. Le musiche si trovano nel CD CAM CSE 053.

26. Miceli si riferisce all'episodio in cui il sindaco di Stromboli, un'isola delle Eolie (Antonio Neiwiller), ipotizza una valorizzazione del luogo ricorrendo a mezzi cinematografici e intonando il tema di Morricone, mentre Nanni Moretti e l'amico Gerardo (Renato Carpentieri) si rifugiano sull'aliscafo.

efficace di che cosa intenda il Maestro Morricone per uso creativo dei suoni.

C. Maestro, dal momento in cui si è messo d'accordo col regista, quanto tempo ha a disposizione per scrivere?

E.M. In questi ultimi anni chiedo almeno un mese, però qualche volta, nei tempi passati, mi hanno concesso molto meno: dieci giorni, una settimana. Vi dico subito cosa succede nel cinema. Si stabilisce la data di uscita del film e si stabilisce un programma del tipo: il film esce il 18 ottobre, allora il missaggio dobbiamo cominciarlo il 12, quindi la musica – che è l'ultima cosa da fare – la dobbiamo registrare il 7, ma così dicendo non pensano che è il 1° ottobre! Mica ci fanno caso... Così io scrivo la musica in sette-otto giorni. Mi è capitato, ma adesso non lo faccio più.

C. Ma davvero in un mese solo riesce a comporre musica per un film come *C'era una volta in America*?

E.M. Sì, sì! Attenzione: un mese è comprensivo del tempo necessario al copista, per le ragioni che ho già spiegato. Lui deve lavorare senza fare errori e l'orchestra deve essere concentrata, senza incidenti e interruzioni. Perciò anticipo molto la consegna delle partiture per la copia delle parti.

S.M. Capisco che possa meravigliare, perché in questo caso c'è la qualità oltre alla quantità, però sono tempi normali in questo genere di lavoro. Restando in tema, una volta che l'ambiente musicologico si occupa di musica per film mostra tutta la propria inadeguatezza e – purtroppo – anche la propria arroganza, portato com'è a ignorare quanto si è tentato di produrre in questi ultimi vent'anni sull'argomento. Due giovani studiosi d'area veneta – troverete i dati nella bibliografia – si sono occupati tempo fa delle musiche di Malipiero per *Acciaio* di Ruttmann. La documentazione era molto accurata, ma la ricerca era viziata in partenza dalla volontà di difendere la posizione del compositore – oggettivamente indifendibile – a scapito di quella del regista. Per raggiungere lo scopo si sono appellati a tutto, compreso il fatto che il "povero" Malipiero avesse avuto soltanto venti giorni per scrivere le musiche di *una* certa sequenza! Questo significa, evidentemente, non avere la più pallida idea di quello che è realmente (ed era già allora) il lavoro del compositore nel cinema. In uno dei primi incontri che ebbi con Nino Rota – parlo della metà degli anni Settanta[27] – venne fuori questo stesso argomento. Mi disse il tempo che aveva impiegato per scrivere tutte le musiche per *8 ½* – quindici giorni – e ne restai meravigliato (allora avevo meno esperienza), ma lui, candidamente: «Sa in quanto tempo Mozart ha scritto il *Don Giovanni*?». Fatte le debite proporzioni, bisognerebbe spogliarsi del maledetto idealismo che ci ha condizionati tutti quanti – almeno fino alla mia generazione – e ripensare all'atto artigianale del comporre, proprio quello del tempo di Haydn e Mozart, ma anche della prassi nel preclassicismo (Vivaldi, Purcell, Bach, Telemann, Couperin), per capire certe similitudini con la produzione odierna di musica applicata.

E.M. Rossini le sue opere le scriveva in quindici giorni. Devo dire che Warren Beatty, per il film *Bulworth*, mi ha ritardato per mesi. Nell'ottobre del 1997 dovevo vedere il film con lui, a Roma, per prendere i tempi. Warren invece, dopo aver-

27. La trascrizione parziale di questo colloquio è apparsa in Miceli, *Musica e cinema nella cultura*, cit., pp. 451-465.

mi telefonato, si è presentato il 2 gennaio 1998 dicendomi che sarebbe tornato a Roma il 18 dello stesso mese per la registrazione. Comunque ho fatto in tempo.

C. Nel caso debba comporre dei pezzi dove sono previsti numerosi sincroni, molto precisi, in che misura si affida a un'esecuzione il più possibile corretta e in che misura può fare delle correzioni successive, al montaggio?

E.M. Devo dire che faccio molto affidamento sullo ScreenSound, che è un apparecchio straordinario. Mi può correggere dei difetti piccolissimi, posso fare dei tagli incredibili, delle dissolvenze già missate...

C. Può spiegare meglio cos'è lo ScreenSound?

E.M. È una macchina fantastica. Io non la so adoperare, la controlla il fonico. Gli dico quello che desidero ottenere e lui esegue. È un computer in cui si inserisce tutta la musica registrata: la cerca e la trova in un attimo.

S.M. Posso aggiungere qualcosa in proposito. Come sapete una volta, nell'era analogica, si agiva fisicamente sul nastro magnetico, tagliando e incollando. Si definiva montaggio distruttivo e lineare, e non credo ci sia bisogno di spiegare il perché. Oggi la registrazione e manipolazione del suono può essere interamente digitale e di conseguenza non distruttiva e alineare. Di analogico, nella catena audio, non restano ormai che i due anelli estremi: i microfoni e i diffusori. Forse alcuni di voi usano già l'HD Recording, direttamente o scaricando la registrazione da un DAT; e quello è il primo passo. I dati sono tutti disponibili in forma digitale, l'accesso a qualsiasi segmento è pressoché immediato e se si sbaglia qualcosa poco male, visto che si può lavorare in modalità di simulazione e comunque su copie identiche all'originale. La macchina a cui si riferiva il Maestro Morricone è un esempio – il più costoso, credo – di questo sistema, ma esistono alcune alternative che si basano sullo stesso principio. I vantaggi sono molti: non occorre un computer nato espressamente per quel compito. Un PowerMacintosh G3 o G4 è più che sufficiente e richiede soltanto una o più schede specifiche e un HD molto capiente, non meno di 20 GB; considerate infatti che 1' di musica monofonica registrata a 16 bit - 44.1 KHZ occupa 5 MB, mentre a 24 bit ne occorrono 7,5. Volendo, se gli *slots* interni non bastano, oppure se sono già occupati da altre espansioni (scheda SCSI, un campionatore, ecc.), si può collegare il computer a un box esterno contenente tutto l'hardware dedicato. Naturalmente occorre il software specifico, che poi dà il nome a tutto il sistema. Uno dei più diffusi, che può essere considerato uno standard *de facto*, così come lo è Finale per la notazione musicale, è Pro Tools. In ogni caso il modo di lavorare è fondamentalmente comune a tutti i sistemi di postproduzione.

Quando nel 1987 ho finalmente abbandonato Windows per Macintosh (perché c'è un limite anche al masochismo), esisteva un programma, SoundEdit, che permetteva le prime elaborazioni del suono (con una versione molto più avanzata ho fatto l'analisi spettrografica di *Balla coi lupi*). Oggi c'è, ad esempio, Peak, che nella versione TDM può essere utilizzato con Pro Tools. Già allora era possibile visualizzare la forma d'onda, ingrandirla fino a un dettaglio di frazioni di secondo, tagliarne una porzione, lavorarci sopra e incollarla da un'altra parte. Lavorarci sopra significava agire su tutti i parametri del suono, simulando anche infinite ambientazioni acustiche e, naturalmente, fare dissolvenze di ogni tipo. Ricordo benissimo, io che avevo "aggeggiato" coi nastri magnetici per anni sotto l'influsso della *musique concrète* e dello Studio di Fonolo-

gia di Milano[28], l'emozione nel vedere – e sentire – un suono della durata di qualche secondo "allungato" come un elastico senza modifiche all'altezza e al timbro. Naturalmente si lavorava su frequenze di campionamento inferiori a quelle attuali dei CD o del DAT, e per ottenere una modifica del genere su un suono monoaurale non troppo complesso di 5-6" – la voce umana – il mio Macintosh SE, che aveva allora un processore Motorola 6800 con un *clock* che oggi farebbe tenerezza, impiegava anche più di 1' per fare il calcolo. Vi ho raccontato questa esperienza "preistorica" – senza poter entrare in dettaglio[29] – per dire che quei principi e quei metodi sono gli stessi impiegati oggi per il montaggio digitale. Cambiano gli algoritmi del software e le possibilità dell'interfaccia grafica, l'hardware è potentissimo, la RAM è sconfinata... insomma, tutto in proporzione. Ciò significa che la mia possibilità di allora, limitata a una sola traccia (poco più tardi a due) e soprattutto limitata nella quantità totale di dati sonori gestibili, oggi si è espansa in ogni senso. Avete a disposizione tante tracce quante ve ne occorrono (8, 16, 32... con 192 MB di RAM potete disporre di 64 tracce) e il vecchio banco di missaggio, costosissimo e ingombrante, è sostituito da un pannello virtuale che riproduce le stesse manopole di preset, gli stessi cursori lineari, gli stessi indicatori di livello. Questo, ovviamente, in fase di premissaggio. Ma venendo al punto che qui c'interessa, sarebbe a dire il missaggio finale e il montaggio, la potenza attuale consente di gestire globalmente tutta la colonna sonora. Sul monitor avete semplicemente un elenco di cartelle e files relativi a dialoghi, effetti e musica. Selezionate i files sui quali intendete lavorare e li disponete sul tavolo virtuale di lavoro, aprendoli. Avrete così l'immagine grafica dei segmenti selezionati e potrete agire direttamente sullo spettrogramma, evidenziando la porzione di traccia alla quale intendete apportare delle modifiche. Volete una dissolvenza degli effetti in un punto specifico? Potete stabilire il punto iniziale e finale d'intervento e la relativa pendenza (ovvero la progressione dell'intervento) con dati numerici in una apposita finestra di dialogo, oppure potete intervenire in modo grafico disegnando letteralmente col mouse la curva o la retta d'intervento. Verificate immediatamente il risultato (i tempi di attesa sono minimi, dell'ordine di decimi di secondo) e decidete se salvarlo in maniera definitiva. In ogni caso potrete sempre tornare sui vostri passi. Ho dato per scontato che su un altro monitor scorre il film col Time Code, ovviamente in sincrono con il tavolo virtuale del montaggio suono (anche le immagini sono state convertite in digitale con sistemi di compressione; la qualità è inferiore all'originale, ma non ha importanza, trattandosi di una copia di controllo). Per venire alle conclusioni, se in un certo sincrono vi accorgete che la musica è in ritardo di mezzo secondo sull'immagine, potete selezionare la porzione finale del suono e ordinare al programma di fare lo *stretching* per la durata necessaria... e via dicendo[30].

C. Questo tipo di manipolazione si può fare anche sull'immagine?

S.M. Nel cinema il trattamento del sonoro è tecnologicamente più avanzato del trat-

28. Si riferisce rispettivamente alle sperimentazioni parigine di Pierre Schaeffer (anni Quaranta-Cinquanta) e a quelle di Luciano Berio e Bruno Maderna (anni Sessanta).

29. Per una introduzione ai temi dell'informatica musicale si veda S. Miceli, *Informatica per musicisti*, serie organica di 4 contributi (con numerose indicazioni bibliografiche) apparsi in «Musica domani», 78-81, 1991.

30. Parte delle informazioni qui riportate hanno beneficiato di una verifica, in stesura definitiva, basata sull'intervento di Alessandra Perpignani previsto nel già citato seminario tenuto da Franco Piersanti e Sergio Miceli presso il CRSDM di Fiesole nel 2000 [SM].

tamento delle immagini, che sono ancora legate al processo chimico. Però se non ci fosse più la pellicola, non sarebbe più cinema. In margine al nostro seminario mi pare importante fare questa precisazione apparentemente scontata. Noto spesso, infatti, che quelli della vostra generazione, per ragioni che posso facilmente intuire, sono portati a ignorare o appiattire certe diversità. E invece bisogna distinguere: la mdp non è la telecamera e, al di là dei procedimenti sostanzialmente diversi di acquisizione delle immagini, la diversità del risultato è ben percepibile da parte di un occhio un po' allenato. Personalmente studio e utilizzo le tecnologie legate alle arti audiovisive e ai mezzi di comunicazione di massa e, pur provenendo da una formazione di tipo umanistico, sono orgoglioso di non avere quell'atteggiamento aristocratico di tanti intellettuali (e anche di certi artisti) che ostentano ignoranza e non vogliono "sporcarsi le mani" col computer. Non ho difficoltà a dichiarare che l'informatica e la telematica hanno cambiato radicalmente il mio modo di studiare, di produrre e perfino d'insegnare (quindi, in una certa misura, la mia vita). Però la dedizione cieca e acritica porta alla schiavitù e alla incapacità di valutare i diversi contesti. Occorre invece storicizzare, contestualizzare il rapporto uomo-macchina. Farlo in Italia è più difficile che altrove per certi presupposti filosofici, e quindi pedagogici, che qui ho già sfiorato di passaggio. Ma una storia delle scienze e delle tecnologie in rapporto – tanto per dire – alla storia della musica o delle arti figurative avrebbe ancora molto da insegnarci. Perciò, tanto per prendere una scorciatoia e concludere, usate pure le fotocamere digitali ed elaborate le immagini con Photoshop – io lo faccio con una eccellente telecamera digitale a tre sensori – ma di fronte a una Leica o a una Contax degli anni Cinquanta, a mitici nomi di ottiche come Elmar o Summicron e alle nottate trascorse in camera oscura... *chapeau*, come dicono i francesi. Ogni forma espressiva ha fatto ricorso a tecniche che ne hanno condizionato e caratterizzato il risultato. Questo vale a maggior ragione per gli ultimi cento anni, ai quali corrisponde l'espansione geometrica del progresso scientifico e tecnologico. Perciò – ricordatelo – il cinema è il cinema. La sentenza non è nuova[31] ma è sempre efficace.

C. Vorrei sapere se gli usi della voce e dei rumori di cui ha parlato il Maestro Morricone sono derivati da un'area colta come, ad esempio, *Aventures* o *Nouvelles Aventures* di Ligeti[32], oppure se sono idee anteriori all'esperienza di Darmstadt.

E.M. Molti anni fa fui incaricato dal produttore Dino De Laurentiis di scrivere la musica per *La Bibbia*, ma per ragioni che non sto a spiegare – ragioni editoriali[33] – quella collaborazione non andò a buon fine. Avrei dovuto scrivere dei pezzi, dei provini, sui quali sarei stato giudicato, ma la situazione non era delle migliori perché in precedenza l'incarico era stato dato a Petrassi – al mio Maestro – e le sue musiche erano state rifiutate dal regista. Mi fu chiesto di fare un pezzo sulla Creazione, che diresse Franco Ferrara, ma ne scrissi anche un altro di mia iniziativa: feci un coro sulla Torre di Babele (ma del film non avevo visto nemmeno un fotogramma) e per farlo andai alla sinagoga, chiesi un testo ebraico adeguato, me lo feci tradurre in italiano per seguirne il significato e scrissi una partitura utilizzando tutte le voci singole del coro della Rai. Ogni voce cantava e declama-

31. Si allude al titolo italiano (Garzanti, Milano, 1981) di una raccolta di scritti di Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Éd. P. Belfond, Paris, 1968 [SM].

32. Entrambe per 3 solisti (SAB) e 7 strumenti, composte rispettivamente nel 1962 e 1965, con successive versioni teatrali.

33. Maggiori dettagli sull'episodio si trovano in Miceli, *Morricone*, cit., p. 77.

va, il coro cresceva, diminuiva, aveva degli impulsi... Non si capiva niente, non si doveva capire niente, perché doveva apparire come un miscuglio di lingue. Ligeti non aveva ancora scritto quel pezzo[34], ma io non ho imitato nessuno, posso giurarlo. Però non mi sono inventato quella maniera di scrivere, era nell'aria dell'epoca, in cui si poteva ipotizzare una scrittura corale individuale, non il classico coro a cappella. Potete ascoltare quel brano scritto per la Torre di Babele, intitolato mi pare *La porta d'oro*, nel film *Il segreto del Sahara*[35].

C. Nei titoli di coda dei film italiani di solito si legge che fa tutto il musicista: orchestrazione, direzione; invece nei film americani c'è un elenco di collaboratori. Come lavorano in America?

E.M. Anche nei film italiani ci sono quelli che non scrivono musica. Lei crede che un cantautore che firma le musiche di un film abbia fatto le partiture? I cantautori conoscono a malapena le sigle degli accordi. Si inventano una melodia (forse gli hanno scritto anche quella) e la passano all'arrangiatore, quel poveretto che in tempi andati si chiamava "negro". Questa pratica ha preso campo in Italia perché nelle canzoni esiste l'arrangiamento. Una canzone può essere arrangiata in dieci modi diversi da dieci arrangiatori diversi, ma la musica del cinema non è un arrangiamento, allora tutti gli asini che non sanno scrivere musica pensano di affidarla all'arrangiatore come se fosse una canzone, ma non è una canzone. In America, in Francia, in Italia si agisce spesso così, per pigrizia, perché hanno troppo lavoro e non sanno come portarlo a termine, o per incapacità. Il Professor Miceli vi ha già letto un punto di un nostro colloquio in cui ho espresso la mia opinione in proposito.

C. Nel cinema è citato più l'orchestratore che l'arrangiatore.

E.M. Nei titoli di coda, in piccolo. Anni fa ho organizzato insieme a Gianluigi Gelmetti un concerto di musica del cinema al Parco dei Daini[36]. Chiedemmo le partiture americane e arrivarono quelle del compositore che ha fatto *Psycho*, Herrmann. Bellissime, scritte perfettamente, un compositore vero. Poi arrivarono quelle di Max Steiner per *Via col vento*, ma non erano partiture, erano brogliacci di quattro o cinque righe e su quelli l'orchestratore aveva scritto la partitura vera. Sono in molti a fare così.

C. Il Professor Miceli ha parlato a un certo punto di critici e storici e ha fatto delle distinzioni sul loro modo di operare: chi lavora sull'attualità e chi sulle cose del passato. Lei è uno storico – o un musicologo – ma ha scritto un libro su Morricone che, se non sbaglio, è un autore vivente. Come spiega questa scelta?

S.M. Intanto mi pare che lei abbia un dubbio sulla definizione del mio ruolo. Musicologo e storico della musica non sono sinonimi. La funzione del musicologo presuppone un approccio scientifico alla materia, sia nelle metodologie di ricerca (pensi al concetto di *Musikwissenschaft* da cui nasce), sia nelle tecniche adottate; si tratta comunque di un insieme di discipline o, se preferisce, di settori diversi di specializzazione comprendenti la ricerca storica e quella sistematica. L'analisi di una composizione o dell'intera opera compositiva di un autore è, ad esempio, compito specifico della musicologia. Lo storico della musica, invece, pur nascendo dalla medesima base umani-

34. In realtà – sebbene sia improbabile una relazione fra i due eventi – *La Bibbia* di John Huston è del 1966, quindi posteriore di quattro anni a *Aventures* di Ligeti.

35. *The Golden Door*, traccia 7 del CD RCA BD 71559, per il film televisivo Rai *Il segreto del Sahara*, già citato.

36. *Filminconcerto* organizzato dal Comune di Roma e dalla Rai, Orchestra Sinfonica di Roma della Rai, Parco dei Daini di Villa Borghese, 1-22 luglio 1983, musiche di N. Rota (dir. C. Kellog), M. Jarre (dir. dall'A.), E. Morricone (dir. P. Urbini); M. Steiner, B. Herrmann, J. Goldsmith, L. Bernstein e J. Williams (dir. D. Stahl).

stica e d'indirizzo, potrebbe anche non essere un musicista e come tale affronterà tematiche storico-estetiche non meno complesse, che prescinderanno però dagli aspetti meramente tecnici della musica. Naturalmente non c'è una gerarchia. L'ho già detto *a proposito del confronto tra critico e storico: anche qui ci si può imbattere in ricerche* musicologiche noiosissime, storiograficamente ininfluenti e soprattutto miopi e, per contro, in studi che hanno cambiato il nostro modo di leggere l'operato di un compositore o di una scuola compositiva. E in modo analogo si può dire del lavoro di uno storico. Comunque va da sé che c'è un vasto terreno comune d'intervento, per cui la definizione si può dare soltanto caso per caso. Ovviamente non starò ora ad autodefinirmi. Consideri il genere di lavoro a cui ha assistito, magari legga qualcosa di quello che nominerò nello spazio dedicato alle indicazioni bibliografiche e ne tragga le conclusioni. Per quanto riguarda la mia scelta, non so dire se, col tempo, la storia ridimensionerà il "caso" Morricone. A rileggere il passato si sarebbe indotti a pensarlo, perché quegli artisti che in vita hanno ottenuto un grandissimo successo di pubblico il più delle volte sono stati poi ridimensionati; non è una legge scritta, ma un fenomeno ricorrente, motivato, che in altra sede potremmo approfondire. Nel nostro caso però ci sarebbe da tenere conto dell'interazione con la storiografia cinematografica, che potrebbe spostare e modificare – suppongo in senso positivo – il processo ipotizzato. In ogni caso, col mio interesse per Morricone non ho preteso di ipotecare il futuro, né m'interessava fare della cronaca, che non rientra nel mio mestiere. Sono partito invece da una semplice constatazione: nel panorama della musica contemporanea non c'è, credo, figura più ricca di esperienze e di contraddizioni; non c'è un compositore capace di comunicare costantemente con un pubblico come il suo, non solo vastissimo, ma soprattutto comprendente generazioni e ceti tanto diversi fra loro. Nelle numerosissime occasioni in cui ho condotto degli incontri fra Morricone e il pubblico (dalle aule universitarie alle associazioni culturali di provincia, in Italia come all'estero) sono rimasto sempre colpito dal comportamento dei suoi ammiratori – ripeto, dagli ultracinquantenni ai ventenni e di diversissima estrazione sociale – che riassumo in una parola: gratitudine. Cercare di capire le ragioni di questo fenomeno potrebbe significare capire qualcosa di non marginale che riguarda non solo Morricone, bensì la musica, lo spettacolo, il costume, la cultura, popolare o meno che sia, del secondo Novecento. Dal momento che per vocazione e per formazione sono un novecentista, l'ho trovato e lo trovo tutt'ora un compito coerente con il mio ruolo.

Forse ho già risposto alla domanda, ma l'occasione mi pare adatta per una postilla. Produrre un testo su un soggetto del genere avrebbe comportato – già lo sapevo in partenza – un duplice isolamento, perché alla maggior parte dei miei illustri colleghi è sicuramente bastato il titolo per decidere di non leggerlo (salvo poi esibirsi in inchini incontrando il Maestro in una sala di concerti), mentre per lo stuolo degli estimatori di Morricone – soprattutto i fans della colonna sonora, che non conoscono e non vogliono conoscere altra musica al di fuori di quella per film e usano per Stelvio Cipriani o per Manuel De Sica gli stessi aggettivi che io uso per Britten o per Henze – si tratta di un testo inaccessibile. Invece, un giornalista o un critico musicale "alla moda", calcando gli aspetti biografici, avrebbero saputo benissimo a chi rivolgersi. Infine, non vi sfugga la pertinenza di questa riflessione col nostro corso. Quando all'inizio il Maestro Morricone vi ha detto di non illudervi, perché qui non sareste diventati compositori se almeno un po' già non lo siete, io mi sono associato, ancora mi associo e ribadisco il principio, valido anche per un aspirante regista: il vostro interesse per la musica per film è legittimo e coerente col tempo in cui viviamo, ma fate in modo che

questo interesse non sia esclusivo e "sequestrante". La musica contemporanea è fatta di tanti aspetti, i quali richiedono una riflessione anche teorica, anche storica, che alla fine potrebbe riproiettarsi positivamente sul vostro rapporto con la musica per film, magari ridimensionandolo, oppure no. Se della musica del secondo Novecento avete ascoltato soltanto quella di Morricone (o chi per esso), non vi nascondo la mia diffidenza. Se invece siete passati attraverso le principali esperienze musicali del nostro tempo e continuate ad amare soprattutto quella di Morricone (o chi per esso), allora la vostra è una scelta consapevole, sulla quale si può discutere.

C. Restano comunque degli aspetti legati all'attualità, ad esempio l'intervista al Maestro Morricone nel suo libro della Discanto...[37]

S.M. Questo è un sintomatico errore in cui sono in molti a cadere. Nella vecchia edizione (e sarà così anche nella nuova) è definito un *colloquio*, non una intervista. Non sono sinonimi e la differenza non è marginale. Le interviste le fanno i giornalisti, che oggi pongono delle domande a un calciatore, domani a un regista, dopodomani a un politico. Naturalmente ce ne sono di bravissimi, ma non è questo il punto. Un colloquio o una conversazione, invece, contengono anche delle domande, ma si tratta di uno scambio alla pari tra due specialisti, ciascuno dei quali opera a titolo diverso nello stesso settore. Perciò, oltre alle garanzie di consapevolezza implicite in questo genere di rapporto, viene meno quel carattere di "attualità" di cui lei diceva. Il colloquio di Petrassi con Luca Lombardi[38], oppure quello di Stravinskij con Robert Craft[39] (ma potrei citarne molti altri) sono contributi di *storiografia musicale*, non sono cronaca.

C. Qual è il ruolo che si assegna a una canzone in un film?

S.M. La presenza di una canzone in un film può avere motivazioni commerciali o narrative. Le prime si risolvono in un processo associativo molto evidente, che porta poco al film e molto al disco. Pensate alle canzoni presenti nei titoli di testa o di coda dei film di James Bond: una cornice, un sigillo. Le motivazioni narrative, invece, possono essere di varia natura. Può esserci ad esempio un meccanismo di scambio fra *livelli*, oppure un gioco sottile tra funzione connotativa e denotativa. Più semplicemente, una canzone molto conosciuta può assumere una funzione segnaletica, temporale (*Yersterday* dei Beatles in *C'era una volta in America*). Può esserci anche un processo di deformazione e di contrasto. Penso ad esempio all'uso di *Singin' in the Rain* in *Arancia meccanica*[40], oppure a *Brazil* nel film inglese omonimo[41], un cult movie che non ha avuto una grande circolazione. Per tornare a Morricone – e dunque a una canzone scritta appositamente – bisogna fare un accenno ai precedenti per ribadire un certo sottile senso di continuità che esiste nella evoluzione di un compositore. Dei suoi inizi come arrangiatore sapete tutti e poi ne abbiamo anche parlato. Morricone ha scritto pochissime canzoni e sicuramente la più rappresentativa è *Se telefonando*, che ho ritenuto indispensabile analizzare brevemente anche nel libro su di lui. Adesso, però, non l'ho chiamata in causa come canzone in sé, bensì per certi stilemi che ritroveremo nel cinema. Chi la ricorda avrà presente il piccolo coretto beffardo, nel finale: «Ta, ta,

37. L'edizione Discanto si riferisce a *La musica nel film*, cit., la nuova edizione riguarda *Musica e cinema nella cultura*, cit.

38. L. Lombardi, *Conversazioni con Petrassi*, Suvini Zerboni, Milano, 1980.

39. I. Stravinsky, R. Craft, *Colloqui con Stravinsky*, Einaudi, Torino, 1977 (comprendono *Conversations with Stravinsky, Memories and Commentaires, Expositions and Developments*, New York, 1959, 1960, 1962).

40. Regia di Stanley Kubrick, GB, 1971.

41. Regia di Terry Gilliam, Usa, 1985.

ta...» si ritrova ne *I pugni in tasca*, oppure in altri film di contestazione di quegli anni.

E.M. *Grazie zia*[42].

S.M. Soprattutto *Grazie zia*, in cui il veleno nei coretti è affidato a voci bianche, che d'istinto associamo invece a concetti di purezza e di candore. Insomma, anche qui Morricone ha creato un modello, che appartiene a quel carattere di sarcasmo anche pesante che caratterizza molta sua musica per film. Certo, alla base di una canzone c'è un'adesione ai bisogni del mercato; un'adesione fortemente creativa, ma pur sempre tale. In altre parole, rientra in quella che si definisce produzione di consumo, riguardante una certa parte delle musiche scritte per il cinema e, ovviamente, le colonne musicali che comprendono una canzone. Il problema, però, non è eliminare i meccanismi del consumo, che sono ineliminabili, bensì renderli dignitosi e tali da stimolare la sensibilità e l'intelligenza. Ancora non ho deciso se stare con gli apocalittici o con gli integrati, tanto per citare Umberto Eco[43]. Diciamo che un giorno mi sveglio apocalittico e un giorno mi sveglio integrato, alla faccia della coerenza. Però non è una questione umorale come la battuta farebbe supporre. Più semplicemente, se m'imbatto in una canzone di Paolo Conte l'"integrazione" mi sta bene, anche perché non è integrazione: è adesione lucida, consapevole, a un modello artigianale e intellettuale ben preciso. Se invece vedo gli spazi pubblicitari che il telegiornale riserva ogni giorno, *spacciandoli per informazione*, alle molte nullità musicali pompate e imposte dalle case discografiche, allora mi sento più che apocalittico. Proprio per dimostrarvi la differenza tra un atteggiamento passivo e un atteggiamento attivo, vorrei riferirmi a un esempio riguardante il Morricone arrangiatore, con la premessa che negli anni Sessanta-Settanta esisteva un'area privilegiata, quella dei dischi a 33 giri. La tiratura era molto più ridotta e questo consentiva maggiore libertà di movimento, quasi un'area sperimentale, perché ci si rivolgeva a un pubblico più raffinato. Era proprio una divisione di mercato: i 45 giri erano per tutti, i 33 giri erano per i più abbienti ed esigenti. La RCA produsse un LP di Miranda Martino intitolato *Canzoni di sempre*, tutte arrangiate da Morricone. Fra queste ce n'è una della fine dell'Ottocento, mi pare, o dei primi del Novecento, che si chiama *Ciribiribin*[44]: un concentrato di piccole malizie e buoni sentimenti. Totò la riprese in forma di parodia in uno spettacolo di rivista[45]. È interessante confrontare una registrazione d'epoca[46] con l'arrangiamento di Morricone[47]. Per me questo è uno dei passaggi obbligati per accedere alla scrittura di Morricone. L'ho trattato nel libro, ma anche di recente, in una tavola rotonda organizzata a Cagliari da Antonio Trudu in preparazione del conferimento della laurea ad honorem a Ennio Morricone da parte dell'Università di Cagliari[48]. Erano

42. Regia di Salvatore Samperi, 1968.

43. U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1965.

44. Scritta dai milanesi Tiochet e Pestalozza, risale al 1898. Cfr. G. Baldazzi, *La canzone italiana del Novecento*, Newton Compton, Milano, 1989.

45. *Con un palmo di naso* di Michele Galdieri (1944), in cui il ritornello era affidato alla prima attrice, Anna Magnani. Cfr. Faldini, Fofi, *Totò: l'uomo e la maschera*, cit., p. 207 sgg.

46. Versione interpretata dalla Coppia Butterfly, *Fonografo italiano 1890-1940. Raccolta di vecchie incisioni scelte e presentate da Pasquito Del Bosco*. CD Fonit Cetra CDFO 3635: *Duettisti, comici, lirici, eccentrici*.

47. La versione originale, LP RCA PML 10383, databile attorno al 1964, è irreperibile. Il motivo è stato reinciso in CD PD70324, ma la voce di Miranda Martino è stata sostituita da orribili vocine miagolanti.

48. La cerimonia ha avuto luogo il 31 marzo 2000. Il testo della prolusione di Morricone è riprodotto in Appendice. I festeggiamenti si sono conclusi nel pomeriggio con un concerto nella Chiesa di S. Chiara, organizzato dagli Amici della Musica e dall'Università di Cagliari, in cui Laura Gallenga (flauto) e Elena Ciaffone (pianoforte) hanno eseguito musiche di Rota, Crivelli, Barry, Piersanti e Morricone [SM].

presenti Franco Fabbri e Philip Tagg. Ciascuno di noi aveva preparato degli esempi all'insaputa degli altri. Tagg è partito dalla fine, cioè da *The Mission*, mentre Fabbri e io ci siamo rifatti alle origini. Lui ha portato *Se telefonando* e *Abbronzatissima*; io *Ciribiribin*. Tornando alla canzone nel film, un esempio molto importante risale al 1966 e riguarda la prima collaborazione di Morricone con Pier Paolo Pasolini. Però vorrei che fosse lui stesso a parlarvene.

E.M. Mi chiamò Pasolini. Anzi, mi fece chiamare da Enzo Ocone, direttore di produzione di Alfredo Bini. Pasolini chiese il mio aiuto per fare le musiche di *Uccellacci e uccellini* e così dicendo tirò fuori un elenco di composizioni di repertorio che aveva scelto (un po' come facevano i fratelli Taviani). Ma io gli risposi: «Io scrivo musica, non faccio l'adattatore di cose altrui. Secondo me ha sbagliato a chiamarmi». Pasolini ci pensò un momento e poi disse: «Allora faccia quello che vuole». A parte Faenza, che al primo film disse la stessa cosa (questo l'ho già raccontato), Pasolini è stato l'unico a lasciarmi libertà totale. Pasolini, inutile dirlo, era una persona straordinaria, gentilissima, di una dignità rara. L'unica richiesta per *Uccellacci e uccellini* fu quella di far suonare a un'ocarina la citazione di un'Aria di Mozart, dal *Don Giovanni* o dal *Flauto magico*, ora non ricordo bene. Nel secondo film, *Teorema*[49], mi chiese una musica «dodecafonica» – che voleva dire dissonante – in cui inserire un'altra citazione di Mozart, stavolta dal *Requiem* (era proprio fissato per Mozart). Io inserii quella citazione per mezzo del clarinetto, ma naturalmente in un contesto dodecafonico non era riconoscibile. Facendogli ascoltare la registrazione gli dissi: «Sente, Pasolini?... Mozart è quello che fa "tiritiri"...» e lui rispose che andava bene. Forse era una scaramanzia, una debolezza, un suo piacere. Però, poco a poco, lavorando per lui, devo dire che, rispetto alla mia rivendicazione iniziale, c'è stata invece una resa incondizionata. Avrei potuto rifiutarmi, certo, ma ormai ero entrato nel suo lavoro. Ne *Il Decameron*[50] musica mia originale non ce n'era. Ho registrato delle cose napoletane, delle cose di cui non mi importava niente, però l'ho fatto. Successivamente, ne *I racconti di Canterbury*[51] è stata quasi la stessa cosa. Mi sono rifatto un pochino ne *Il fiore delle mille e una notte*[52], però ho ceduto completamente in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*[53]. Lì c'è soltanto un mio pezzo originale, quello per pianoforte eseguito durante l'orgia e che precede il suicidio della pianista[54]. Gli altri brani sono arrangiamenti miei di musiche terribili, quelle del tempo di guerra, fatte da orchestrine di poveri morti di fame: tromba, sax, trombone, pianoforte, batteria e contrabbasso, e cose del genere... [intona una musica inesistente, tra il funebre e il beota] *Un giorno ti dirò*[55] – suonato male – potrebbe essere un esempio di quello che intendo. Erano cose abbastanza vergognose, però le ho fatte.

S.M. In ogni caso, l'idea di fare titoli di testa e di coda in musica per *Uccellacci e uccellini*[56] (si veda l'esempio musicale 59 a p. 269) fu di Pasolini, non è così?

---

49. Il film è del 1968.
50. Il film è del 1971.
51. Datato 1972.
52. Prod. Italia-Francia, 1974.
53. L'ultimo film di Pasolini, uscito dopo la sua morte, è del 1975.
54. Successivamente intitolato *Addio a Pier Paolo Pasolini*, non appartiene al Catalogo delle opere, ma è stato eseguito più volte in pubblico, soprattutto da Gilda Buttà.
55. Di Bertini - Kramer. Scritta nel 1935, raggiunse il successo con la cantante Meme Bianchi nel 1943.
56. CD RCA 74321-36087-2 (OST 130). Si segnala la recente interpretazione di Angelo Branduardi con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia diretta da Morricone, registrata nel novembre 1998 in occasione del 70° compleanno dell'autore, CD Sony SK 89054.

E.M. Certamente. Il testo è suo.

S.M. Chi conosce il film ne coglie facilmente la ragione. Il senso dell'apologo, dell'affabulazione scoperta, doveva investire anche la cornice. Oggi è facile dirlo, ma quando il film uscì una soluzione del genere fece molta impressione. Sarei tentato di raccontare la mia esperienza di giovane spettatore, lo stato di smarrimento, uscendo dall'Arlecchino di Firenze, subito dietro il Ponte Vecchio, che allora era un cinema d'essai, dove ho visto per la prima volta *L'arpa birmana*[57] e i film di Bergman... e oggi è una sala a luci rosse. Ma forse è meglio un'altra volta. Restiamo ai Titoli di *Uccellacci e uccellini*. È proprio una sintesi di linguaggi, un'antologia, quasi un autoritratto. C'è perfino un frammento di scrittura puntillista.

E.M. Mi fa piacere che te ne sei accorto. C'è negli ultimi interventi. Era come un pianoforte preparato, però con l'organo. Sono divertimenti. E io v'invito a divertirvi, quando scrivete.

S.M. Infatti ricordo che il filo principale del nostro discorso era ed è, in sintesi: come aderire alla canzone senza soccombere. Come riscattarla e riscattarsi. Adesso possiamo fare un bel salto nel tempo e arrivare a *Sostiene Pereira*[58]. Anche qui, rivedendo tutto il film, potreste notare il meccanismo di transizione fra *livelli*. La canzone si presenta anche a *livello interno*, ma il suo ritorno in altro contesto, fino alla scena che si lega ai titoli di coda (quindi a *livello esterno*), ne legittima e ne rafforza il ruolo. È comunque fondamentale l'uso che Morricone fa dell'ostinato che è alla base della canzone stessa, perché quello, presente spesso da solo, senza melodia, è il tessuto connettivo di tutto il film, la pulsazione che pur nella sua semplicità assume una funzione drammaturgica costante.

E.M. Il tema che canta Dulce Pontes è ternario; sopra c'è un tema binario. È un altro piccolo esempio di come ci si può divertire; altrimenti, se non avessimo un risvolto di qualche interesse, sarebbe una professione impossibile. Qui non ho certamente scritto un fado. È la bravura della cantante che lo lascia credere (si veda l'esempio musicale 60 a p. 279)[59].

C. Vorrei capire meglio il meccanismo dei diritti d'autore nei vari Paesi.

E.M. In Italia, Spagna, Germania e Francia la musica ha una percentuale sull'incasso delle sale cinematografiche. In America il film è considerato nella sua completezza. Non c'è una percentuale per la musica, ma si incassa con la diffusione radiofonica, con i dischi. Però se in Italia un compositore ottiene un cachet di "10", in America lo ottiene di "200" e lo riceve subito, indipendentemente da quelli che saranno gli incassi del film.

C. Il Maestro Morricone ha parlato spesso dei rapporti col regista. Vorrei sapere se ce ne sono anche col produttore.

E.M. Soltanto con Fernando Ghia, che, come mi pare di avere già detto, ha seguito da vicino *Mission*, dicendo sempre il suo parere. Molto tempo prima, una volta, con Dario Sabatello. Sergio questa storiella la conosce già, ma forse vale la pena di raccontarla anche a voi. Sabatello non era un vero produttore, era un antiquario che aveva molti soldi e aveva deciso di produrre il film *O.K. Connery*[60], una imitazione dei film di James Bond, pensate un po'. In quel caso non feci il contratto con l'editore musicale – a cui il compositore cede la musica – ma con lui. Nel contratto che Sabatello mi propose, tra le altre clausole c'era questa: «La musica deve essere bella, internazionale e di sicuro successo».

---

57. Regia di Kon Ichikawa, Giappone, 1956.
58. Regia di Roberto Faenza,1995.
59. CD Epic EPC 480383 2.
60. Regia di Alberto De Martino, 1967.



Esempio musicale 59 - Titoli da *Uccellacci e uccellini*


Fl. Dolce
Fl.
Cl. Mib
Tr. Sib
Tr.ne
Tuba
Tamborello e Tamburo
Tamburo
Gc. P. Triang.
Piatti
Grancassa
Campane Nacch. e Castitte
Batt.
Piatto
con le bacchette di feltro
Pf e Cemb.
Cembalo
Sint. e Pf prep.
Mandolino
Sint.
Org.
Voce M.
sor - do To - tò l'u - ma - no To - tò il mat - to To - tò il dol - ce To - tò Nel - la sto - ria Uc - cel - lac - ci uc - cel -
Voce F.
Coro U.
Mand.
Chit. Cl.
Chit. El.
Vl.
Vla
Vlc.
Cb.


Fl. Dolce
Fl.
Cl. Sib
Tr. Sib
Tr.ne
Tuba
Tamburello e Tamburo
Campane
Batt.
Cembalo
Pf e Cemb.
Org.
Voce M.
Rac-con - ta-ta da Pier Pao-lo Pa-so - li-ni
Col - fin-no - cea-te col far - bet-to
Voce F.
Alcuni
Tutti
Coro U.
Mand.
Cht. Cl.
MIm LA DO RE MIm LA DO RE MIm LAm7 RE7 SOL7+ DO7+
Cht. El.
Vl.
Vla
Vc.
Cb.


Fl. Dolce
Fl.
Tuba
Tamburello
Tamburo
Campane
Batt.
Pianoforte
Pf e Cemb.
Org.
Voce M.
Voce F.
Coro U.
Mand.
Vl.
Vla
Vlc.
Cb.
Pizz.
LAm6
MIm LA
DO RE
MIm
MI SI7
MI7 LA
RE dim
MIm LA
MIm LA


Fl. Dolce
Fl.
Cl. Mib
Tr. Sib
Tr-ne
Tuba
Tamburello e Tamburo
Gr. P. Triang.
Campane Nacch. e Castite
Batt.
Pf e Cemb.
Sint. e Pf prep.
Org.
Voce M.
Voce F.
Coro U.
Mand.
Chit. Cl.
Chit. El.
Vl.
Vla
Vc.
Cb
Campane
Triangolo
Grancassa
Pedale ogni mezza battuta
Sint.
dolce espressivo
to - ro Vit - to - ri
Nel tris - te gi - ro - ton - do, nel fe - to gi - ro -
MIm LA DO RE MIm LA MIm MIm LA DO RE MIm RE


Fl. Dolce
Fl.
Cl. Sib
Tr. Sib
Tr.ne
Tuba
Tamburello e Tamburo
Tamburo
Piatti
Grancassa
Campane
Batt.
Tamburo
Cassa
Pf e Cemb.
Cembalo
Sint. e Pf prep.
Org.
Voce M.
ton - do: Lu - i - gi Scac-cia-no-ce_ar - chi-tet-tò,
Da - ri - o Do-na-ti ac-con-ciò,
Voce F.
A
Coro U
Mand.
Cht. Cl.
Cht. El.
LA
DO
RE
Vl.
Vla
Vlc.
Cb.


Fl. Dolce
Fl.
Cl. Sib
Tr. Sib
Trbne
Tuba
Tamburello e Tamburo
Gc. P. Triang.
Grancassa
Campane Nacch. e Castine
Campane
Batt.
Pf e Cemb.
Cembalo
Pianoforte
Sint. e Pf prep.
Sint.
Org.
Voce M.
Mi - no Ba - ra - gli mon - tò e ri - mon - tò.
En - nio Mor - ri - co - ne mu - si - cò.
Voce F.
Coro U.
ribattendo
Ah! ah! ah! ah!
Mand.
Chit. Cl.
Chit. El.
RE
MIm
LA
DO
MI
SOL
Vl.
Vla
Vc.
Cb.
Pizz.
Arco


Fl. Dolce
Fl.
Cl. Mib
Tr. Sib
Trne
Tuba
Tamburello e Tamburo
Batt.
Pf e Cemb.
Org.
Voce M.
Voce F.
Coro U
Mand
Chit. Cl.
Chit. El.
Vl.
Vla
Vc.
Cb.
RE
Mim
MI
FA
SI
DO


Fl. Dolce
Fl.
Cl. Sib
Tr. Sib
Tr-ne
Tuba
Tamburello e Tamburo
Gc. P. Triang.
Piatti
Grancassa
Campane Nacch. e Castitte
Campane
Batt.
Pf e Cemb.
Pianoforte
Sint. e Pf prep.
Org.
Voce M.
ga - niz - zò. Ser-gio Ci-ti da fi - lo-so-fo_a-iu - tò. u-na pic-co-la troupe per le pe-
Voce F.
Coro U.
Mand.
Chit. Cl.
Chit. El.
SI7
MIm
LAm
SI
LA
DO
RE
Basso Fender
Vl.
Vla
Vlc.
Cb.


Marcia
Fl. Dolce
Fl.
Cl. Sib
Tr. Sib
Tr-ne
Tuba
Tamburello e Tamburo
Batt.
Pf e Cemb.
Sint. e Pf prep.
Org.
Voce M.
ri-fe-ri-e va-ga-bon-dò, per cam-pa-gne e pae-sel-li si scan-nò,
Voce F.
Coro U.
Mand.
Cht. Cl.
Cht. El.
Vl.
Vla
Vc.
Cb.
etc.



Esempio musicale 60 - *A Brisa...* da *Sostiene Pereira*

Questo estratto non contiene l'organico completo


312
Fl. I
Fl. II e Ott.
Fl. I - II in Sol
Ob. I
Ob. II
Cl. I Sib
Cl. II Sib
Fg. I
Fg. II e C. Fg.
Crn. Fa
Perc.
Pf.
Sint.
Chit. Cl.
MI7/4
MI7
LAm
MI7
LAm
MI7
VOCE
Vl.
Vle
Vc.
Cb.
ecc.

8. Bibliografia essenziale ragionata*

Dizionari generali e specifici

Occorre distinguere fra operazioni editoriali diverse. Rondolino, ad esempio, è una firma tra le più autorevoli nel panorama della storiografia cinematografica, ma il tipo di edizione e l'appartenenza del tomo a un'opera in più volumi di carattere storico comportano un lavoro inevitabilmente "congelato" e quantitativamente ridotto rispetto agli altri, essendo il frutto di una precisa selezione storico-critica. Al contrario, un dizionario come quello di Mereghetti (per dire il più diffuso, credo, in lingua italiana) beneficia di aggiornamenti costanti ed elenca anche titoli di scarso valore, quelli che talvolta possono interessarci per le implicazioni musicali e che sarebbe più arduo rintracciare. Consiglio comunque di consultarne più d'uno – a partire dal "classico" Maltin, facilmente reperibile anche in Italia – non tanto per la scheda critica quanto per l'elencazione dei dati oggettivi, che possono variare da dizionario a dizionario. A questo proposito, una caratteristica rara che rende il Rondolino insostituibile ai nostri occhi è il fatto che nelle sue schede è sempre contemplato l'autore delle musiche.

Un'altra caratteristica della quale tenere conto è l'impostazione di fondo dell'opera. Rondolino si limita alla sinopsi, mentre Mereghetti privilegia la sintesi critico-interpretativa (con tanto di valutazione), a cui aggiunge talvolta notizie sulle vicende di lavorazione, sulla presenza di interpreti particolari e altro ancora. Forse è una questione di gusti e di esigenze, ma per quanto mi riguarda preferisco il riassunto oggettivo di Rondolino, soprattutto perché nel giudizio soggettivo di Mereghetti l'interpretazione personale va talvolta a scapito della ricostruzione minima degli eventi filmici, che risultano così incomprensibili a chi non ha visto il film. Sull'eventuale valutazione (rara) riferita alla musica ci sarebbe da calare un pietosissimo velo. Capisco che non si possa sottilizzare – lo spazio in un dizionario è quello che è – ma ho letto, sempre nel Mereghetti, dei giudizi sulla musica così drastici e al tempo stesso così approssimativi da far morire i resuscitati. Penso che questo rientri nella tradizionale superficialità con la quale nel cinema si considera il contributo del compositore (e prim'ancora nella collocazione marginale della musica nella cultura italiana).

In questa sezione i dizionari musicali non sono stati presi in considerazione poiché, per quanto riguarda gli specialisti di musica per film e di scena, rappresentano un caso inarrivabile di disinformazione e di superficialità. Vi basti un esempio. Cercate la voce "Fiorenzo Carpi" – sarebbe a dire il maggior autore italiano di musiche di scena della seconda metà del Novecento – nel più ambizioso (e costoso) dizionario musicale italiano, il DEUMM, diretto da Alberto Basso (12 voll. più 1 di appendice, UTET, Torino, 1985-90). A parte le dieci

* A cura di Sergio Miceli. La lettera "b" posta fra parentesi indica la presenza di una bibliografia di utile consultazione nel testo segnalato.

righe di scheda, nelle sei righe che elencano una scelta delle sue composizioni cinque sono dedicate alla musica per concerto (ininfluente) e nell'ultima si legge: «numerose mus. di scena e per film». Un discorso a parte occorre fare per Comuzio, critico cinematografico che da sempre si occupa di musica per film (si vedano altri settori di questa bibliografia). Il suo *Dizionario* rappresenta un insostituibile apparato di consultazione e gli si perdonano volentieri le poche omissioni, la presenza di un nome che avrebbe potuto risparmiarci perché di fatto inesistente sul piano professionale e qualche ingenuità nei giudizi riferiti soprattutto a compositori d'area colta. L'auspicio è che Comuzio voglia darci in futuro una nuova edizione aggiornata, oppure che altri ne seguano le orme. Segnalo infine, ancora riguardo ai dizionari e agli annuari consacrati ai compositori, l'abbondanza di offerta del mercato statunitense; qui non ho ritenuto opportuno riportarli, ma possono essere rintracciati agevolmente in Internet.

Aa.Vv., *Filmlexicon degli autori e delle opere*, Edizioni di Bianco e Nero, 10 voll. (dal 1958 al 1992).

G. Rondolino, *Dizionario del cinema italiano 1945-1969*, Einaudi, Torino, 1969 (b).

E. Comuzio, *Colonna sonora. Dizionario ragionato dei musicisti cinematografici*, Ente dello Spettacolo, Roma, 1992 (b).

G. Rondolino, *Storia del cinema*. vol. IV, *Dizionario dei film*, UTET, Torino, 1996.

P. Farinotti, *Dizionario di tutti i film. L'unico completo*, Mondadori, Milano, 1999.

P. Mereghetti, *Il Mereghetti. Dizionario dei film 2000*, Baldini & Castoldi, Milano, 1999.

L. Morandini, L. Morandini, M. Morandini, *Il Morandini. Dizionario dei film 2000*, Zanichelli, Bologna, 1999.

Aa.Vv., *Dizionario del cinema italiano*, Gremese, Roma, 2000. *I Film*, 6 voll.: I. 1930-44; II. 1945-59; III. 1960-69; IV. (2 tomi), 1970-79; V. (2 tomi), 1980-89; VI. 1990-2000. Oltre 3 voll.: *Gli Attori, Le Attrici, I Registi.*

L. Maltin, *Leonard Maltin's Movie and Video Guide*, 2000 Edition, A Signet Book (Penguin), New York, 2000.

Contributi di storia della musica per film in pubblicazioni di carattere storico musicale

L'esiguità dell'elenco parla da sola. La musicologia comincia ad accorgersi soltanto adesso del cinema, ben oltre un secolo dopo il suo avvento e nonostante la sua enorme incidenza sulla cultura e sul costume, e alcuni (ma sono ancora delle eccezioni) stanno per essere sfiorati dal sospetto che se nel cinema hanno lavorato dei *compositori*, i quali hanno *scritto musica*, quell'atto possa *forse* rientrare – visto che il Novecento è caratterizzato da fenomeni di fusione e commistione fra generi – in una valutazione di natura *anche* musicale. Oltre tutto il contributo di Rondolino qui segnalato è costituito dal contenuto di un suo volumetto del 1991 (cfr. sezione Saggistica) e non sfugga il fatto che in una ambiziosa opera nata in ambito musicologico come *Musica in scena*, in cui sono stati presi in considerazione aspetti "minori" come l'operetta, il *café chantant*, la radiofonia e il rock, il solo contributo non musicologico sia proprio quello riguardante la musica nel cinema. La qualità del lavoro di Rondolino non è in discussione (potrebbe esserlo come per qualsiasi altra pubblicazione, ma non è questo il punto). È in discussione l'orientamento degli ideatori verso uno storico del cinema, che la dice lunga sul grado di pregiudizio e di inconsapevolezza storiografica che caratterizza ancora l'ambiente musicologico. È ovvio che analizzare un fenomeno musicale legato al cinema senza preoccuparsi di collocarlo in un contesto musicale contemporaneo – con tutte le

difficoltà storico-critiche ed estetiche che questo comporta – è una operazione che può permettersi soltanto uno storico del cinema o un critico cinematografico.

G. Rondolino, *La musica nel cinema*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, dir. da A. Basso, Vol. VI, *Dalla musica di scena allo spettacolo rock*, UTET, Torino, 1997 (b).

S. Miceli, *La musica nel film e nel teatro di prosa. L'avvento dello specialismo*, in G. Salvetti, B. M. Antolini (a cura di), *Italia Millenovecentocinquanta*, SIdM - CIDIM - CIM/UNESCO, *Musica nel 900 italiano*, Guerini e Ass., Milano, 1999.

S. Miceli, *La musica e il cinema. Il secondo quarto di secolo*, Relazione per *1900-2000. Un secolo di musica in Italia*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXIV, IV n.s., 3, 2000.

Saggistica

Settore molto eterogeneo con una intitolazione di comodo inevitabilmente generica, dal momento che accanto a studi di notevole spessore e diverso orientamento (Lissa, Pauli, Prendergast, Gorbman, Chion...) e a pubblicazioni ormai datate, ma che nel bene e nel male hanno segnato importanti tappe storiografiche (London, Adorno e Eisler, Manvell e Huntley...), si trovano lavori di taglio più giornalistico o compilativo (Pellegrini e Verdone, Lacombe e Rocle, Comuzio, Cueto, Keller...). La decisione di escludere da questa bibliografia gli articoli e i saggi apparsi in periodici di cinema o di musica – salvo rare eccezioni intese a rappresentare comunque una certa categoria – penalizza la presenza di autori che hanno dato un contributo costante e talvolta decisivo alla materia. Mi riferisco soprattutto a Carlo Piccardi e in misura minore a Ennio Simeon, per le cui segnalazioni devo rimandare al mio *Musica e cinema nella cultura del Novecento*.

K. London, *Film Music*, Faber & Faber Ltd, London, 1936, Reprint Arno Press, New York, 1970.

[Th. W. Adorno], H. Eisler, *Composing for the Films*, trad. ingl., Oxford University Press, New York, 1947. Reprint Dennis Dobson Ltd, London, 1951 (con modifiche di Eisler anche come: *Komposition für den Film*, Henschel Verlag, Berlin, 1949). Trad. it. dalla vers. originale in lingua tedesca rist. da Rogner e Bernhard, München, 1969, *La musica per film*, Newton Compton, Roma, 1975.

J. Huntley, *British Film Music*, Skelton Robinson, London, 1947. Reprint Arno Press, New York, 1972 (b).

E. Masetti (a cura di), *La musica nel film*, Ed. Bianco e Nero, Roma, 1950 (b).

C. McCarty, *Film Composers in America: A Cheklist of Their Work*, Da Capo Press, New York, 1953. Reprint with minor additions and corrections, 1972.

R. Manvell, J. Huntley, *The Technique of Film Music* [1957], Revised and Enlarged by R. Arnell and P. Day, Focal Press, London, 1975 (trad. it. della ed. 1957: *Tecnica della musica nel film*, Ed. Bianco e Nero, Roma, 1959) (b).

S. G. Biamonte (a cura di), *Musica e film*, Ed. dell'Ateneo, Roma, 1959.

G. Hacquard, *La musique et le cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959.

H. Colpi, *Défense et illustration de la musique dans le film*, SERDOC, Lyon, 1963.

Z. Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, trad. ted., Henschelverlag, Berlin, 1965 (ed. or. Krakau, 1964) (b).

G. Pellegrini, M. Verdone (a cura di), *Colonna sonora*, Ed. Bianco e Nero, Roma, 1967.

F. Porcile, *Présence de la musique à l'écran*, Éd. du Cerf, 1969.

Ch. Hofmann, *Sounds for Silents*, DBS Publications, Inc., New York, 1970.

T. Thomas, *Music for the Movies*, A. S. Barnes and Co., Inc., Cranbury, New Jersey, 1973.

J. L. Limbacher, *Film Music: from Violins to Video*, The Scarecow Press Inc., Metuchen, N. J., 1974.

I. Bazelon, *Knowing the Score. Notes on Film Music*, Van Nostrand Reinhold Co., New York, 1975.

M. Evans, *Soundtrack: The Music of the Movies*, Hopkinson and Blake, Publishers, New York, 1975.

H. M. Geduld, *The Birth of the Talkies. From Edison to Jolson*, Indiana University Press, Bloomington - London, 1975.

Ch. M. Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to accompany the American Silent Film 1896-1927*, Arno Press, New York,1976.

R. M. Prendergast, *A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, New York University Press, New York, 1977, 2ª ed. 1992 (b).

D. Stern (a cura di), *Angewandte Musik 20er Jahre*, «Argument-Sonderbände», 24, Argument-Verlag, Berlin, 1977.

A. Lacombe, C. Rocle, *La Musique du film*, Éd. Francis van de Velde, Paris, 1979.

T. Thomas, *Film Score. The View from the Podium*, A. S. Barnes and Co., Inc., Cranbury, New Jersey, 1979 (b).

E. Comuzio, *Colonna sonora. Dialoghi, musiche, rumori, dietro lo schermo*, Il Formichiere, Milano, 1980.

H. de la Motte-Haber, H. Emons, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, Carl Hanser Verlag, München, 1980.

H. Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1981.

W. Thiel, *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Henschelverlag, Berlin, 1981.

S. Miceli, *La musica nel film. Arte e artigianato*, Discanto - La Nuova Italia, Fiesole - Firenze, 1982.

H.-Ch. Schmidt, *Filmmusik*, «Musik aktuell», 4, Bärenreiter, Kassel, 1982.

L. Prox (a cura di), *Film und Musik, Avantgarde Filme der zwanziger Jahre*, Oberhausen, 1983.

G. Blanchard, *Images de la musique de cinéma*, Edilig, Paris, 1984.

M. Chion, *Le son au cinéma*, Éd. de l'Étoile, Paris, 1985.

C. Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 1987 (b).

J.-R. Julien (a cura di), *Les musiques des films*, «Vibrations», 4, Privat, Paris, 1987 (b).

G. B. Anderson, *Music for Silent Films (1894-1929): A Guide*, Library of Congress, Washington, 1988.

L. Prox (a cura di), *Musik und Stummfilm*, Alte Oper Frankfurt, Frankfurt, 1988.

C. Cano, G. Cremonini, *Cinema e Musica. Il racconto per sovrapposizioni*, Thema Editore, Bologna, 1990; nuova ed. ampl. Vallecchi, Firenze, 1995 (b).

M. Chion, *L'audio-vision*, Éd. Nathan, Paris, 1990.

A. Boschi, M. Dall'Asta (a cura di), *Audiofanie. Voci, rumori e musica del cinema*, «Cinema & Cinema», n.s., XVIII, 60, 1991.

G. Rondolino, *Cinema e musica. Breve storia della musica cinematografica*, UTET, Torino, 1991 (b).

H. de la Motte-Haber (a cura di), *Film und Musik*, Schott's Söhne, Mainz, 1993.

R. S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*, University of California Press, 1994 (b).

F. Karlin, *Listening to Movies. The Film Lover's Guide to Film Music*, Schirmer - G. K. Hall & Co. Prentice Hall, New York, 1994.

E. Toulet, Ch. Belaygue, *Musique d'écran. L'accompagnement musical du cinéma muet en France. 1918-1995*, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994 (b).

G. Bendazzi, M. Cecconello, G. Michelone, *Coloriture. Voci, rumori, musiche nel cinema d'animazione*, Pendragon, Bologna, 1995 (b).

M. Chion, *La musique au cinéma*, Fayard, 1995 (b).
E. Simeon, *Per un pugno di note. Storia, teoria, estetica della musica per il cinema, la televisione e il video*, Rugginenti, Milano, 1995, rist. come *Manuale di Storia della musica del cinema* (b).
R. Cueto, *Cien Bandas Sonoras en la Historia del Cine*, Nuer, Madrid, 1996.
M. Keller, *Stars and Sounds. Filmmusik - Die dritte Kinodimension*, Bärenreiter - Gustav Bosse, Kassel, 1996 (b).
E. Kermol, M. Tessarolo (a cura di), *La musica del cinema*, Bulzoni, Roma, 1996 (b).
G. Maas, A. Schudack, *Musik und Film - Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis, Schott's Söhne, Mainz, 1996.*
«Psychomusicology», Center for Music Research Florida University, vol. 13, Spring - Fall, 1994 [pubblicato nel maggio 1996], *Special Volume on the Psychology of Film Music* ed. by A. Cohen (b).
R. Lack, *Twenty Four Frames Under. A Buried History of Film Music*, Quartet Book Ltd., London, 1997.
S. Miceli (a cura di), *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, Suvini Zerboni, Milano, 1998.
M. Schelle, *Ther Score. Interviews with Film Composers*, Silman-James Press, Los Angeles, 1999.
J. Burlingame, *Sound and Vision Sixty Years of Motion Picture Soundtracks*, Billboards Books, New York, 2000.
S. Miceli, *Musica e cinema nella cultura del Novecento*, Sansoni RCS, Milano, 2000 (b).
D. Morgan, *Knowing the Score. Film Composers Talk About the Art, Craft, Blood, Sweat and Tears of Writing for Cinema*, HarperCollins Pub, New York, 2000.

Atti di convegni - Cataloghi di rassegne

Il suggerimento che posso dare al lettore è di andare oltre l'anonimato di questi titoli, poiché alcune pubblicazioni – i cataloghi di Trento, gli Atti della Chigiana – rappresentano una raccolta davvero utile di contributi, in cui si ritrovano alcuni dei principali autori citati in altre sezioni di questa bibliografia.

Stiftung Deutsche Kinemathek (a cura di), *Stummfilmmusik gestern und heute. Beiträge und Interviews anläbich eines Symposiums im Kino Arsenal am 9. Juni 1979 in Berlin*, Verlag Volker Spiess, Berlin, 1979 (b).
Cineforum di Vicenza (a cura di), *Music in Film Fest*, Vicenza, 1987.
Provincia Autonoma di Trento (a cura di), *Trento Cinema 1987*, Trento, 1987.
Provincia Autonoma di Trento (a cura di), *Trento Cinema. Incontri Internazionali con la Musica per il Cinema*, Trento, 1988.
S. Miceli (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale Musica & Cinema*, «Chigiana», vol. XLII, n.s. 22, Olschki, Firenze, 1992.
Provincia Autonoma di Trento (a cura di), *Trento Cinema 1990. Incontri Internazionali con la Musica per il Cinema*, Trento, 1990.
R. Dalmonte, M. Baroni (a cura di), *Atti del Secondo Convegno Europeo di Analisi musicale*, Università degli Studi di Trento, Trento, 1992. Contiene *Relazioni strutturali fra musica e narrazione cinematografica*, con contributi di Ph. Tagg, A. Björnberg, E. Simeon, H. Klempe e R. D. Golianek.

Studi monografici su compositori o su fenomeni cine-musicali

Stando alla nostra area culturale, prevalgono in sostanza i nomi di Rota e di Morricone, il primo dei quali affrontato a gradi diversi di competenza musicale, e – dall'ottica registica filomusicale – di Pasolini e Visconti, mentre altri contributi hanno prevalente carattere d'occasionalità. La raccolta di studi sul Malipiero di *Acciaio* è stata citata in precedenza come esempio negativo di approccio alla specificità disciplinare, ma ne suggerisco la lettura per una verifica personale, con riferimento ai contributi di Pinamonti e Cattelan, ai quali si affianca, ma senza osservazioni a suo carico, lo storico del cinema Fabrizio Borin. Per la mia presenza in quella stessa pubblicazione – marginale e soprattutto inconsapevole – e per un esame dei contributi citati rimando al mio *Musica e cinema nella cultura del Novecento.* Atipico risulta il libro di Tedeschi Turco su Korngold (preceduto da J. Dunchen, *Erich Wolfgang Korngold,* Pahidon Press, Inc., 1996 e contemporaneo di B. G. Carroll, *The Last Prodigy: A Biography of Erich Wolfgang Korngold,* Amadeus Press, 1997), non essendo limitato, così come si dovrebbe sempre procedere nello studio di un compositore, alla produzione per film. L'acquisizione recente degli archivi di Rota da parte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia sta cominciando a dare i primi frutti (cfr. Borin, Lombardi) sui quali è comunque prematuro formulare un giudizio. Mi limito a constatare, ma ormai senza meraviglia, che allo stato attuale nessun musicologo vi è coinvolto. Sono comunque consapevole che una bibliografia di settore come questa implica numerose omissioni. Tanto per fare un esempio, il Quaderno di M/R 25 a cura di Carlo Piccardi, *Paul Hindemith nella cultura tedesca degli anni Venti* (Unicopli, Milano, 1991), dovrebbe rientrare a pieno titolo in questo elenco. Ancora una volta, per più ampi riferimenti bibliografici discussi nel testo, rimando al mio *Musica e cinema nella cultura del Novecento.*

E. Comuzio, G. Ghigi (a cura di), *L'immagine in me nascosta. Richard Wagner: un itinerario cinematografico,* Quaderni di musica e film, 1, Comune di Venezia - Gran Teatro La Fenice, Venezia, 1983.

P. M. De Santi, *La musica di Nino Rota,* Laterza, Bari, 1983.

H. Pauli, *Wagner e il cinema,* Regione Piemonte, Città di Torino, Goethe Institut, Teatro Regio, Università di Torino e altri Enti, Torino, 1983.

E. Comuzio, P. Vecchi (a cura di), *138 ½. I Film di Nino Rota.* Comune di Reggio Emilia, 1987.

- Fondazione Giorgio Cini - Studi di Musica Veneta n. 19, *Retroscena di "Acciaio". Indagine su un'esperienza cinematografica di G. Francesco Malipiero,* Olschki, Firenze, 1993.

S. Miceli, *Morricone, la musica, il cinema,* Ricordi - Mucchi, Milano - Modena, 1994; Fundació Municipal de Cine, Valencia, 1997; Filmwerkstatt, Essen, 2000.

S. Miceli, *Le musiche del film. Una breve analisi,* in L. Micciché (a cura di), *Il Gattopardo,* Centro Sperimentale di Cinematografia, Electa, Napoli, 1996.

F. Mannino, *Visconti e la musica,* LIM, Lucca, 1997.

S. Miceli, *Forme visive e forme sonore. Le musiche di Ennio Morricone per The Life and Death of Richard III (1912),* in «Musica/Realtà», XVIII, 54, 1997.

M. Tedeschi Turco, *Erich Wolfgang Korngold,* Cierre Ed., Verona, 1997.

S. Bassetti, *Letteratura musicale tra passione e ideologia nel cinema di Pier Paolo Pasolini,* in S. Miceli (a cura di), *Norme con ironie. Scritti per i settant'anni di Ennio Morricone,* Suvini Zerboni, Milano, 1998.

K. Vogelsang, *Filmmusik im Dritten Reich. Eine Dokumentation,* Kronos, Laaber, 1998.

F. Borin (a cura di), *La filmografia di Nino Rota,* Fondazione Giorgio Cini - Archivi Nino Rota, I, Olschki, Firenze, 1999.

R. Calabretto, *Pasolini e la musica*, Cinemazero, Pordenone, 1999.
F. Lombardi (a cura di), *Fra cinema e musica del Novecento: Il caso Rota. Dai documenti*, Fondazione Giorgio Cini - Archivi Nino Rota, II, Olschki, Firenze, 2000.

Filmopera

Settore piuttosto povero di contributi, nonostante una certa ricorrenza del genere nella produzione europea e le buone tradizioni italiane. Risente più d'ogni altro della collocazione a cavallo fra musica e cinema, ma è anch'esso specchio di una inaccettabile miopia in ambito musicologico. Noi sappiamo bene, ormai, che i mezzi di riproduzione e di diffusione (disco, radio, televisione, cinema, homevideo) non sono neutri, così come sappiamo che il Novecento è stato profondamente segnato dalla riproducibilità tecnica, tanto per dirla con un celebre saggio di Walter Benjamin[1]. Pertanto l'opera lirica *sub specie* filmica dovrebbe interessare la storia della musica contemporanea come un diverso modo di produzione e ri-produzione del teatro musicale (ricordo infatti la necessità di distinguere, ad esempio, fra un allestimento cine-televisivo e la ripresa video di un allestimento teatrale), ma non è così. Nel 1988 la *Storia dell'opera italiana* a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli ha ignorato del tutto il fenomeno, perfino nel III volume che per l'intitolazione (*Teorie e tecniche - Immagini e fantasmi*) e per l'indirizzo di certi capitoli (*L'opera e la cultura popolare; L'opera fuori dei teatri; L'opera nella cultura nazionale italiana*) avrebbe potuto – avrebbe *dovuto* – consentire l'esame del filmopera. Ma non si tratta di un caso isolato, perché la già ricordata *Musica in scena* diretta da Alberto Basso (il maggior esperto di Bach in Italia, non assistito, evidentemente, da collaboratori altrettanto competenti nel settore contemporaneo) si macchia alle soglie del terzo millennio della stessa inaccettabile omissione.

Aa.Vv., *Un bel dì vedemmo. Il melodramma dal palcoscenico allo schermo*, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1984.
G. Callegari, N. Lodato (a cura di), *L'ultimo mélo. La vita cantata tra set e scena lirica*, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1984.
«L'avant-Scène» Cinéma n. 360 - Opéra n. 98, Paris, 1987.
L'opera in film. Seminario di Sergio Miceli e tavola rotonda, Quaderni dell'Irtem, Atti, 5, Roma, 1987.
Opera e Cinema. Seminario di Sergio Miceli e Tavola rotonda, Quaderni dell'Irtem, Atti, 6, Roma, 1988.
G. Casadio, *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro a oggi*, Longo, Ravenna, 1995 (b).
F. Di Giammatteo (a cura di), *Viva Verdi*, Quaderni del Cinestate, Comune di San Gimignano, 1995.

Musical

Si tratta di un settore tanto importante quanto trascurato, soprattutto in Italia. Rappresenta – a ben pensare – l'assoluto audiovisivo al più alto grado di astrazione. È un sorta di *Gesamtkunstwerk* del Novecento e come tale andrebbe studiato da chiunque si occupi, per

1. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966 (ed. or. Frankfurt, 1955)

qualsiasi ragione, di musica e di cinema. Posso soltanto augurarmi che l'esiguità dei titoli segnalati sia specchio di un mancato aggiornamento da parte mia più che della reale offerta editoriale (comunque molto più vasta in America, si cerchi in Internet). Segnalo che il testo di Beltrame e Pavesi, inserito qui per comodità, tratta anche di altri aspetti cine-musicali.

«Filmcritica», XXVIII, 279-80, 1977.
«Cinema & Cinema», *C'era una volta il Musical*, VII, 22/23, 1980.
C. Salizzato, *Ballare il film*, Savelli, Milano, 1982.
E. G. Oppicelli (collab. di C. Bertieri), *Musical! Il cinema musicale di Hollywood*, Gremese, Roma, 1989.
P. Pruzzo, *Musical americano in cento film*, Le Mani - Microart's Ed., Recco - Genova, 1995.
S. Miceli, *Dal "naturale" al coreutico. Cinema e danza*, in L. Quaresima (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, La Biennale di Venezia - Marsilio, Venezia, 1996.
G. Beltrame, F. Pavesi (a cura di), *Musica in cinema in 201 film*, Demetra, Colognola ai Colli (VR), 1999.

Jazz

Considerando il peso che il jazz ha avuto nella musica del Novecento – "colta" o meno che sia – non posso che ribadire quanto già osservato per la categoria precedente, compreso il suggerimento di guardare all'offerta statunitense.

J.-R. Hippenmeyer, *Jazz sur Films ou 55 années de rapport jazz-cinéma vus à travers plus de 800 films tournés entre 1917 et 1972. Filmographie critique*, Éd. de la Thièle, Yverdon (CH), 1971.
L. Farnè, *Vedere il Jazz*, Gammalibri, Milano, 1982.
G. Michelone, *Il Jazz-Film. Rapporti tra cinema e musica afroamericana*, Pendragon, Bologna, 1997 (b).

Musica, popular music, rock e media

Si tratta del settore più eterogeneo e di conseguenza più discontinuo, in cui, accanto a testi di esperti fra i più accreditati (Fabbri, Tagg), o a contributi nati nel contesto di un convegno prettamente specialistico (ad esempio sull'informatica), ho inserito scritti di taglio più giornalistico che mi sembravano – e sempre più mi sembrano col passare degli anni – sintomatici di un'epoca e di un modo di vedere le cose. In altre parole, in considerazione del fatto che molte di queste letture si possono ritenere integrative rispetto al nostro soggetto, ho optato per una selezione molto libera, che potesse dare soprattutto il senso della molteplicità e dell'intreccio di tematiche diverse. Non lasciandosi scoraggiare dal numero dei titoli è comunque possibile ricavare alcune trattazioni direttamente legate al nostro tema (Bassetti, Arcagni e De Gaetano).

J. Bornoff, *La musique et les moyens techniques du xxe siècle* (Conseil International de la Musique 3), Olschki, Firenze, 1972 (b).
E. Helm, *Le compositeur, l'interprète, le public. Une étude d'intercommunication* (Conseil International de la Musique 1), Olschki, Firenze, 1972 (b).
K. Blaukopf, S. Goslich, W. Scheib, *50 Jahre Musik im Hörfunk* (9. Internationalen IMZ-Kongresses), Jugend und Volk, Wien-München, 1973 (b).

H.-Ch. Schmidt (a cura di), *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1976 (b).

Aa.Vv., *La musica in Italia. L'ideologia, la cultura, le vicende del jazz, del rock, del pop, della canzonetta, della musica popolare dal dopoguerra ad oggi*, Savelli, Milano, 1978.

Ph. Tagg, *Kojak. 50 Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*, Skriften från Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg, 1979 (b).

A. Carrera, *Musica e pubblico giovanile. L'evoluzione del gusto musicale dagli anni Sessanta ad oggi*, Feltrinelli, Milano, 1980 (b).

F. Fayenz (a cura di), *Musica per vivere*, Laterza, Bari, 1980.

Aa.Vv., *Informatica: Musica/Industria. Pensiero compositivo, ricerca, didattica, sviluppo industriale* (Atti del Convegno a cura di N. Sani), Quaderni di M/R 1, Unicopli, Milano, 1983 (b).

Aa.Vv., *La musica che si consuma*, Quaderni di M/R 7, Unicopli, Milano, 1985.

Aa.Vv., *Musica e sistema dell'informazione in Europa. Ricerca, produzione, consumo* (Atti del Convegno a cura di F. Rampi), Quaderni di M/R 6, Unicopli, Milano, 1985.

Aa.Vv., *What is Popular Music?* (Atti II Conferenza IASPM a cura di F. Fabbri), Quaderni di M/R 8, Unicopli, Milano, 1985 (b).

Aa.Vv., *Musica e tecnologia: industria e cultura per lo sviluppo del Mezzogiorno* (VI Colloquio di Informatica musicale, Atti a cura di C. Acreman, I. Ortosecco, F. Razzi), Quaderni di M/R 14, Unicopli, Milano, 1987.

Aa.Vv., *La musica e il suo spazio* (Seminario di studio, Atti a cura di R. Pozzi), Quaderni di M/R 15, Unicopli, Milano, 1987 (b).

Aa.Vv., *Musiche / Realtà. Generi musicali / Media / Popular Music* (a cura di F. Fabbri), Quaderni di M/R 23, Unicopli, Milano, 1989 (b).

Aa.Vv., *Estetiche del Walkman* (a cura di A. Ferraro e G. Montagano), Flavio Pagano Ed., Napoli, 1990.

S. Bassetti (a cura di), *Sapore di sala. Cinema e cantautori*, GEF, Firenze, 1990.

Ph. Tagg, *Fernando the Flute. Analysis of Musical meaning in an Abba mega-hit*, Institute of Popular Music, University of Liverpool, 1991.

J.-R. Julien, *Musica e pubblicità. Dai gridi medioevali ai jingle radiotelevisivi*, Ricordi Unicopli, Milano, 1992 (ed. or. Paris, 1989) (b).

Ph. Tagg, *Popular music. Da Kojak al Rave*, ed. a cura di R. Agostini e L. Marconi, CLUEB, Bologna, 1994 (raccolta di testi in parte inediti, in parte già pubblicati in lingua inglese) (b).

F. Fabbri, *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Feltrinelli, Milano, 1996.

L. Bolla, F. Cardini, *Macchina sonora. La musica nella televisione italiana*, VQPT 152, Rai-Eri, Roma, 1997 (b).

S. Arcagni, D. De Gaetano (a cura di), *Cinema e Rock. Cinquant'anni di contaminazioni tra musica e immagini*, GS Ed., Santhià (VC), 1999 (b).

G. Sibilla, *Musica da vedere. Il videoclip nella televisione italiana*, VQPT 165, Rai-Eri, Roma, 1999 (b).

Repertori di musiche per uso filmico

Si tratta di un settore molto particolare, forse più utile alla ricerca musicologica che alla produzione musicale. In ogni caso queste raccolte estremamente eterogenee – in cui ci sono non solo adattamenti e riduzioni di brani tratti dal repertorio sinfonico sette-ottocentesco, ma

anche musiche di tradizione e d'occasione altrimenti introvabili – segnano la prima organizzazione di un linguaggio musicale in funzione audiovisiva, che ha fatto da modello per decenni, ben oltre l'avvento del sonoro. Non tutti sono di facile consultazione (Erdmann-Becce, ad esempio, non mi risulta sia mai stato ristampato), ma poiché rappresentano quasi dei reperti archeologici ricchi d'insegnamento non dovrebbero mancare negli scaffali di un compositore che si occupi di musica applicata.

E. Rapée, *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*, G. Schirmer, Inc., New York, 1924. Reprint Arno Press, New York, 1974.

E. Rapée, *Encyclopædia of Music for Pictures*, Berwin, New York, 1925. Reprint Arno Press, New York, 1970.

H. Erdmann, G. Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-musik* (unter Mitarbeit von L. Brav), 2 Bände: I. *Musik und Film Verzeichnisse*. II. *Tematisches Skalenregister*, Schlesingersche Buch und Musikhandlung, Rob. Lienau, Berlin-Lichterfelde und Leipzig, 1927.

Manuali di tecniche del cinema

Anche per questa categoria vale quanto già sottolineato altrove: si tratta di una scelta molto personale e molto parziale (che farebbe sorridere gli specialisti di cinema), da cui ho escluso volutamente la trattatistica storica, teorica, estetica del film. Chi sentisse la necessità di prendere le mosse proprio da questi aspetti fondamentali potrebbe rivolgere la propria attenzione a A. Martini (a cura di), *Bibliocinema. Elementi per una bibliografia cinematografica*, Bulzoni, Roma, 1982, ma potrebbe entrare subito nel vivo – accedendo al tempo stesso a una ricca bibliografia ragionata – con l'ottimo Aa.Vv., *Attraverso il cinema. Semiologia, lessico, lettura del film* (ed. it. a cura di A. Costa e con presentazione di Ch. Metz), Longanesi, Milano, 1978. Consiglio anche di consultare il ricco Elenco delle pubblicazioni del CSC/SNC (Centro Sperimentale di Cinematografia/Scuola Nazionale di Cinema) e di «Bianco & Nero». Quanto alle opere citate di seguito, l'appartenenza a un ambito prevalentemente tecnico comporta un rapido invecchiamento, anche se un lettore particolarmente motivato potrebbe trarre ancor'oggi utili insegnamenti dalla lettura, ad esempio, di Sadoul. Nel frattempo il mercato editoriale statunitense ha reso disponibili manuali molto più aggiornati, la cui individuazione potrebbe avvenire attraverso Internet. Gli ultimi titoli qui elencati e contrassegnati da un asterisco provengono proprio da una ricerca del genere (limitata alla componente del sonoro) e – contrariamente a quanto si fa di norma in una compilazione bibliografica – non sono stati ancora passati al vaglio della lettura da parte di chi scrive. Una segnalazione a parte meritano Weis e Belton, curatori di un volume che spazia dalle teorie alle tecniche e che si avvale di numerosi contributi molto qualificati, senza contare un glossario sulle tecnologie del sonoro nel film (a cura di Stephen Handzo) e una vasta bibliografia ragionata di Claudia Gorbman (cfr. Saggistica).

R. May, *Le tecniche della realizzazione cinematografica. Dal soggetto allo schermo*, Ed. i 7, Milano, 1964.

L. Chiarini, *Arte e tecnica del film*, Laterza, Bari, 1965.

G. Turroni, *L'arte e la tecnica del film*, Il Castello, Milano, 1965.

P. Uccello, *Il cinema: tecnica e linguaggio*, Ed. Paoline, Roma, 1966.

K. Reisz, G. Millar, *Film Editing*, Focal Press, London - New York, 1968.

G. Sadoul, *Manuale del cinema*, Einaudi, Torino, 1971 (ed. or. Paris, 1960).

Ch. B. Frater, *Sound Recording for Motion Pictures*, A. S. Barnes and Co., Inc., Cranbury, New Jersey, 1979.

M. Lustig, *Music Editing for Motion Pictures*, Hastings House, Pub., New York, 1980.
E. Weis, J. Belton (ed.), *Film Sound. Theory and Practice*, Columbia University Press, New York, 1985 (b).
D. Bordwell - K. Thompson, *Film Art: an Introduction*, McGraw-Hill, New York, 1993 (b).
* J. Rona, *Synchronization: From Reel to Reel: A Complete Guide for the Synchronization of Audio, Film & Video*, Hal Leonard Publishing, Co., 1990.
* T. Holman, *Sound for Film and Television*, Butterworth - Heinemann, 1997.
* J. D. Ratcliff, *Timecode: A User's Guide*, Focal Press, 1999.
* Tim Technique of Audio Post-Production in Video an Amyes, *Audio Post-Production in Video and Film*, Butterworth - Heinemann, 1999.
* K. Tone, *Digital Audio Post for Films on a Budget*, 1999.
* D. L. Yewdall, *The Practical Art of Motion Picture Sound*, Focal Press, 1999.

Manuali di tecnica compositiva e realizzativa per film

Il manuale di Lang e West, che risale al 1920, si riferisce soprattutto all'uso di musiche preesistenti, ma mi è sembrato giusto inserirlo in questo settore per ragioni già esposte durante il corso, laddove ho accennato al collage come tecnica ri-compositiva. Altra "rarità" è il testo di Sabaneev, che essendo del 1935 rappresenta forse il primo manuale concepito per il cinema sonoro. La sua segnalazione non ha intenti archeologici, ma può essere di grande utilità per meglio capire la prassi dell'epoca. Per il resto, spicca la sistematicità e l'abbondanza della documentazione, anche nell'apparato figurativo, soprattutto nei manuali pubblicati negli Stati Uniti. Quello di Hagen (1971) comprende anche una serie di quesiti posti a compositori come Newman, Schrifin, Friedhofer, Q. Jones e Goldsmith ed è corredato di 2 dischi 33/17 cm., mentre in testi più recenti si trovano le testimonianze di Zimmer, Isham, Shaiman, Williams, Burwell e altri. Senza dimenticare la praticità, Skiles (che raccoglie testimonianze di Q. Jones, Friedhofer, Grusin, J. Green, North e Morton) e il più recente Burt denotano una inclinazione un po' più saggistica, ovvero riflessiva, approfondendo anche alcuni aspetti secondari della professione. Molto più basilare risulta Wüsthoff, che, pur nella brevità della trattazione (63 pagine in tutto), riesce a toccare in stile telegrafico gli aspetti essenziali. Un discorso a parte merita Coignard (la cui segnalazione devo a Carlo Siliotto), che può essere considerato una sorta di Casella-Mortari (*La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Ricordi, Milano, 1974) della musica per film, ovviamente in proporzione. Oltre tutto, il manuale francese prende in considerazioni strumenti estranei alla tradizione colta (come chitarra hawaiana, bandoneon, più una decina di strumenti orientali) o di scarsa diffusione (ad esempio Ondes Martenot), mentre riserva anche uno spazio molto ampio agli strumenti antichi (oltre una sessantina). La semplicità – e la semplificazione – è il pregio e al tempo stesso il limite di questo manuale, che mantiene comunque, in modo tanto onesto quanto sintetico, quello che promette. Il mercato editoriale statunitense, proprio per la sua vivacità già sottolineata altrove, ha prodotto negli ultimi anni non pochi titoli appartenenti a questo settore, in cui prevale il pragmatismo e, naturalmente, un notevole spazio dedicato alle tecnologie audiovisive più recenti. Chi si aspetta di trovarci riflessioni complesse su temi estetici "assoluti" rimarrà deluso, ma se è alla ricerca, ad esempio, di una breve spiegazione riguardante la funzione del Music Supervisor o del Music Editor (Bell), o una trattazione sui diversi aspetti economici del mestiere (Rona) allora rimarrà soddisfatto. Fra quelli apparsi nell'ultimo decennio segnalo il già ricordato Burt per il consistente numero di esempi musicali riferiti a lavori di compositori come North, Addison, Friedhofer, Rosenman, Elmer Bernstein, Gold, Raksin, e il ponderoso volume di Karlin e Wright, *On the Track*, considerato in America, forse a

ragione, un punto di riferimento nel settore e i cui vasti contenuti potrebbero farlo figurare anche nella sezione dedicata alla saggistica.

E. Lang, G. West, *Musical Accompaniment of Moving Picture*, The Boston Music Company, New York, 1920. Reprint Arno Press, New York, 1970.
L. Sabaneev, *Music for the Films*, trad ingl., Pitman & Sons, London, 1935. Reprint Arno Press, New York, 1978.
E. Hagen, *Scoring for Films*, E. D. J. Music, Inc., New York, 1971.
M. Skiles, *Music Scoring for TV & Motion Pictures*, Tab Books, Pa., 1976.
K. Wüsthoff, *Die Rolle der Musik in der Film, Funk-und Fernsehwerburg*, Merseburger, Berlin, 1978.
M. Coignard, *La musique et l'image - Composition et orchestration. Réflexions, Conseils techniques et pratiques* (Réalisation x. Escabasse), Éd. Max Eschig, Paris, s.i.d.
E. Hagen, *Advanced Techniques for Film Scoring* (Book and CD), Alfred Pub Co., 1990.
F. Karlin, R. Wright, *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*, Wadswort Publishing Co, 1990.
D. A. Bell, *Getting the Best Score for Your Film: A Filmmaker's Guide to Music Scoring*, Silman-James Press, Los Angeles, 1994.
G. Burt, *The Art of Film Music*, Northeastern Univ, Boston, 1996.
J. P. Fisher, *How to Make Money: Scoring Soundtracks and Jingles*, Mix Bookshelf - Mix Book, 1997.
L. A. Miller, M. Northam, *Film and Television Composer's Resource Guide: The Complete Guide to Organizaing and Building Your Business*, Hal Leonard Publishing Co., 1998.
R. Davis, *Complete Guide to Film Scoring: The Art and Business of Writing Music for Movies and TV*, Berklee Pr. Pubns, 2000.
J. Rona, *The Reel World: Scoring for Pictures*, Miller Freeman Books, San Francisco, 2000.

Aspetti giuridici ed economici

Ho inserito questa categoria più per dovere di segnalazione che per utilità reale, dal momento che i due testi italiani elencati sono così datati da non offrire più, quasi sicuramente, informazioni valide, mentre Sutak fa riferimento a situazioni di mercato estranee alla nostra realtà. Altrettanto vale per i capitoli, talvolta ampi, compresi in alcuni manuali statunitensi elencati nel settore precedente. Chi avesse necessità di approfondire questi argomenti dalla nostra ottica potrebbe rivolgersi molto più semplicemente alla consulenza della Siae (http://www.siae.it) e agli archivi del CIDIM (Comitato Nazionale Italiano Musica, http://www.cidim.it).

V. Brosio, *Manuale del produttore di film*, Ed. dell'Ateneo, Roma, 1956.
G. N. Vetro, *La musica come professione*, Spaggiari, Parma, 1970 (b).
K. Sutak, *The Great Motion Picture Soundtrack Robbery. An Analysis of Copyright Protection*, Archon Books/Shoe String Press, Inc., Hamden, Connecticut, 1976.

Periodici di musica per film

Generalmente, tranne «Film Music» che è parte di una diversificata impresa commerciale, si tratta di piccole iniziative editoriali gestite da appassionati, ai quali si può rimproverare essenzialmente la mancanza di un rapporto con la musica extra-cinematografica. Le ingenuità e le sproporzioni sono quindi inevitabili, ma queste riviste meritano comun-

que una segnalazione per la tenacia e la minuziosità con la quale documentano la circolazione delle colonne musicali nel mercato discografico e in quello dell'homevideo (DVD compreso). «Rosebud» è particolarmente vivace ed è spesso presente nella persona del suo direttore, Juan Angel Saiz, alle principali manifestazioni europee legate alla musica per film (rassegne, festivals, concerti). «MSV» è un bollettino votato a Morricone e come tale è inevitabilmente agiografico. Rispetto ai primi anni (esce dal 1980), in cui l'inadeguatezza musicale era evidente, si può avvertire un miglioramento, testimoniato dalla presenza di brevi contributi analitici che fanno ricorso anche a esempi musicali. Poiché non sono un lettore abituale di queste pubblicazioni (che amici e colleghi mi passano di tanto in tanto per una segnalazione particolare), non escludo che alcuni dei dati qui riportati siano bisognosi di aggiornamento.

«Film Music»
Recapito: http://www.filmmusicmag.com
Cfr. i settori *Associazioni - Servizi* e *Liste di discussione* nelle successive segnalazioni riguardanti Internet.

«Rosebud - Banda sonora»
Lingua: spagnolo
Periodicità: non dichiarata
Editore: Rosebud Tienda de Cine, Valencia
Direttore: Juan Angel Saiz
Recapito: C/ Pelyo 9, bajo Izquierda, 46007 Valencia, E
www.rosebudbandasonora.com
e-mail: saimel@arrakis.es

«Soundtrack! - The Collector's Quarterly»
Lingua: inglese
Periodicità: trimestrale
Editore: Daniël Mangodt
Direttore: Paul Van Hoof
Recapito: Daniël Mangodt, Houtestraat 36, 2930 Hombeek, B

«MSV»
Lingua: inglese
Periodicità: non dichiarata
Editore: The Ennio Morricone Society
Direttore: Martin van Wouw
Recapito: Martin van Wouw, Nieuwlandhof 114,
1106 RM Amsterdam, NL

«The Film Music Journal»
Lingua: tedesco
Periodicità: non dichiarata
Editore: Swiss Film Music Society
Direttore: Philippe Blumenthal
Recapito: Patrick Ruf, Jungholzhof 3, 8050 Zürich, CH
e-mail: film.music.journal@buemplizer.ch

La musica per film in Internet

Gli elenchi che seguono hanno valore meramente indicativo e in modo analogo alle segnalazioni bibliografiche rappresentano una selezione del tutto personale, ben lontana dalla completezza. Ho escluso, ad esempio, i siti interamente dedicati alla figura di un singolo compositore. I criteri adottati sono stati quelli del presumibile interesse comune e della longevità; ciò significa che ho verificato la permanenza di siti registrati nel mio *Bookmark* dopo molti mesi (e talvolta anni) dalla loro prima individuazione. In ogni caso, una indagine tramite i migliori motori di ricerca porterebbe sicuramente a nuove acquisizioni. In assenza di un indirizzo di pagina Web ho indicato quello di posta elettronica e in casi particolari ho inserito un breve commento specifico. Per quanto riguarda la situazione italiana, dopo la chiusura di Trento Cinema, diretto da Vittorio Curzel (cfr. *Cataloghi*), e dopo una breve apparizione del Festival Cinemusica, diretto da Carlo Siliotto con la collaborazione di Stefano Rulli (Cascia, 1998/99), non esiste allo stato attuale una manifestazione dedicata esclusivamente alla musica per film. Le Giornate di Pordenone e Il Cinema ritrovato di Bologna sono comunque di grande interesse, perché riservano ampio spazio alla esecuzione dal vivo di musiche originali, opportunamente restaurate, o composte/improvvisate per l'occasione, così come avviene ormai da molti anni nel raffinato appuntamento parigino (cfr. *Rassegne*). Di carattere tendenzialmente monografico e comunque di notevole vivacità sono le manifestazioni spagnole. Quella di Valencia, diretta da Lluis Fernandez e con la consulenza di Sergio Bassetti, Alain Garel e Joan Padrol, è giunta nel 1998 alla VII edizione del Congreso Internacional de Música de Cine, ospitando specialisti affermati come Maurice Jarre e Francis Lai e autori emergenti come Dirk Brossé, Bruno Coulais e Carlo Crivelli. Gli incontri di Sevilla, animati da Carlos Colón e Juan Angel Saiz con la preziosa collaborazione di Manuel Lombardo, offrono anch'essi nomi di portata internazionale (nelle ultime due edizioni – la XI nel 1998 e la XII nel 1999 – i concerti monografici erano diretti rispettivamente da Goldsmith e da Morricone), ma si caratterizzano altresì per alcuni recuperi storici e per una interessante attività seminariale in collaborazione con la locale università. Qualcosa di simile alle iniziative spagnole accade in Belgio, al Flanders International Film Festival di Ghent, diretto da Walter Provo, sede di un concorso e giunto nel 1998 alla XXV edizione, oppure al Filmmusikfest di Berlino e Potsdam, rassegna biennale di concerti e proiezioni diretta da Harry S. Lyth e votata a illustrare la figura di un compositore, soprattutto nei suoi aspetti meno noti (l'edizione 2000 era dedicata a Michael Nyman), ma sarebbe impossibile in questa scheda introduttiva rendere conto in dettaglio di tutte le segnalazioni sottostanti, alle quali il lettore potrà accedere direttamente – è il vantaggio del Web – per una verifica personale.

1. Rassegne, Festivals, Stages, Workshops

Pordenone. Giornate Internazionali del Cinema muto - La Cineteca del Friuli
e-mail: codelli@interware.it

Bologna. Mostra Internazionale del Cinema Libero - Il Cinema ritrovato
http://www.cinetecadibologna.it/

Parigi (F). Cinéma muet en concert - Auditorium Musée du Louvre
http://www.louvre.fr/index.html

Siviglia (E). Encuentros de música cinematografica y escenica
http://www.rossevilla.com/cine.htm

Valencia (E). Fundaciò Municipal de Cine - Congreso de Música
http://www.mostravalencia.com

Ghent (B). Flanders International Film Festival
http://www.filmfestival.be

Gstaad (CH). International Music and Film Festival
http://www.cinemusic.ch

Bonn (D). Europäische Filmmusik. Internationaler Preis für Film und medienmusik.
Kunst- und Ausstellungshalle des Bundesrepublik Deutschland
http://www.kah-bonn.de - http://www.bundeskunsthalle.de/

Monaco (D). Internationale Sommerakademie für Film Fernsehen & Musik
(In collaborazione con Medienhaus, Essen) - e-mail: tr@ining-film-tv-music.de

Berlino (D). Filmmusikfest in Berlin und Potsdam
http://www.musikino.de - e-mail: musikino@planet-interkom.de

2. Associazioni - Servizi

Film Music Society
http://www.filmmusicsociety.org/

SoundtrackNet - The Art of Film and television Music
http://www.filmmusic.com/
Sito prevalentemente orientato agli aspetti discografici.

Film Music Network
http://www.filmmusic.net/
Sito californiano molto articolato, a cui fanno capo la rivista «Film Music» (cfr. *Periodici*), il sito di discussione FilmMusicPro (vedi *Siti di discussione*), un settore definito Institute, che organizza corsi di formazione, e molto altro ancora. Si raccomanda la visita delle pagine Film Music Directory, contenenti una serie notevole di *links*, organizzati per categorie e sottocategorie.

3. Bollettini e Repertori audiovisivi

Rosebud - Banda sonora
www.rosebudbandasonora.com

The OnLine Film Music Magazine
http://www.geocities.com/~bs-magazine/

Film Score Monthly
http://www.filmscoremonthly.com/

Das Online Magazin für Filmmusik
http://www.cinemusic.de/

Trax Zone
http://www.traxzone.com/welcome_frame.html

Film Music on the Web
http://www.filmmusic.uk.net/index.htm

Music from the Movies
http://listen.to/music-from-the-movies

Auricle - The Film Composer's Time Processor
http://www.webcom.com/~auricle/

Movie Tunes
http://movietunes.hollywood.com/movietunes/

MovieMusic
http://home.san.rr.com/jfroumis/moviemusic/moviemusic.html

New Age and Soundtracks
http://utenti.tripod.it/newage_soundtracks/

4. Siti didattici

Philip Tagg Homepage
http://www.tagg.org
Interessante sito gestito dal noto specialista inglese (cfr. altri settori in questa bibliografia), dedicato principalmente agli allievi dell'Institute of Popular Music dell'Università di Liverpool. Dotato di alcuni brevi testi di non facile reperibilità e di partiture liberamente scaricabili, lo raccomando anche per i diversificati apparati bibliografici, talvolta commentati e valutati secondo lo stile fortemente soggettivistico dell'autore, ma pur sempre di grande utilità.

5. Liste di discussione

FilmMusicPro
http://www.store.yahoo.com/fmstore/filmusproemd.html
Orientata al professionista o a chi intende diventarlo (cfr. «Film Music» alla sezione *Periodici* e Film Music Network alla sezione *Associazioni - Servizi*).

Film Music Discussion List
filmus-l@listserv.indiana.edu
Punto d'incontro di appassionati e collezionisti di dischi, con tutti i limiti del caso.

Appendici

Comporre per il cinema: un manifesto*

Il cinema e la musica sono accomunati da un elemento caratteristico della loro natura: *la temporalità*. La fruizione dell'opera cinematografica avviene attraverso due organi sensoriali: la vista e l'udito, ma l'occhio ha maggiori capacità, nel senso che l'immagine, benché composta, appare in tutta la sua integrità, mentre l'orecchio ha un limite ricettivo di fronte a più segnali contemporanei di diversa natura, siano essi solo musicali (polifonia - contrappunto) o composti (musica, dialoghi, rumori, effetti). La fruizione ottimale della musica in un film dipende dal controllo – generalmente trascurato – dell'estensione temporale, dell'intensità e della nitidezza, che si traduce in un numero ridotto di segnali sonori.

Quando ero giovane e frequantavo la Scuola di Composizione di Goffredo Petrassi al Conservatorio di Santa Cecilia non immaginavo che sarei giunto a comporre musica per il cinema. Avevo allora, e ho ancor'oggi, altre aspirazioni. Volevo scrivere altra musica, non quella cinematografica. Non che io disprezzi ciò che ho fatto e faccio per il cinema, ma non è certamente la soddisfazione spirituale che ritengo sia stata appagata, almeno in parte. L'altra musica che avrei voluto scrivere è quella che soltanto raramente riesco a scrivere per un film, perché è difficile trovare qualcuno che possa accettarla senza complicarsi la vita con il pubblico; a meno che quella vita non sia già complicata dalle idee che la muovono: alludo ai cosiddetti film d'arte e d'autore.

Per alcuni di questi film ho scritto musica che non esiterei a presentare dinanzi a un pubblico più esigente di quello cinematografico, in una sala di concerto, dove la musica si ascolta per se stessa e non è supporto complementare dell'immagine. Ma è sempre più raro, lavorando nel cinema, e non solo per me, riuscire a difendere dignitosamente la propria personalità e le proprie naturali esigenze creative. Così, i film nei quali sono riuscito ad applicare la musica delle mie aspirazioni rappresentano, pressappoco, appena il cinque per cento dei film che ho fatto, e le ragioni mi sembrano evidenti.

I film si producono per una grande massa di pubblico, che nella maggioranza non ama le complicazioni, non vuole impedimenti che si frappongano tra l'immaginazione e la comprensione. La maggioranza del pubblico vuole – inconsciamente, beninteso, ma consciamente nei produttori, che influenzano il prodotto – una musica che in gergo viene definita "orecchiabile", quindi d'impianto tonale e concentrata quasi sempre su un tema conduttore e su altri temi collaterali.

Ridurre tutta, o quasi tutta, la musica del cinema a un tema "orecchiabile" – che oggi, per evidenti motivi di evoluzione storica del linguaggio musicale, non può suscitare nessuno stimolo per chi scrive – significa condurre il compositore a uno stato di depressione che a lungo andare può annullarlo. Così molti compositori, anche non italiani, oscillano tra rimasticamenti di musica appartenente al repertorio cosiddetto classico e musica prodotta dal consumismo discografico.

* Documento approntato da Morricone per l'edizione fiesolana e letto a conclusione delle lezioni.

Da quando ho preso atto in modo inequivocabile di questa situazione ho reagito, anche inconsapevolmente, ma sempre guidato da convincimenti di natura etica, tecnica ed espressiva. La mia reazione ha portato poco a poco a un vero e proprio comportamento creativo, di cui ho preso coscienza col tempo, quando la somma delle mie reazioni ha assunto connotati precisi, veramente miei, che posso ora riassumere elencandoli in quattro punti.

1. Il tentativo di serializzare la musica tonale (quella stessa definita volgarmente "orecchiabile").

2. Dovendo piegarmi a scrivere temi "orecchiabili" li ho volutamente limitati a un ambito di tre o quattro suoni, sottoponendoli a una serializzazione degli intervalli, delle dinamiche e dei timbri.

3. Una strumentazione che tenesse conto di ciò che Webern e i postweberniani avevano raggiunto e consolidato nella loro esperienza, unitamente ad altre sperimentazioni contemporanee alle quali ho preso o non ho preso parte.

4. La trasposizione di tecniche compositive di tipo aleatorio (anche al limite di una improvvisazione collettiva organizzata in modo elementare) nella musica d'impianto tonale e/o modale.

Tutto questo si può riassumere ulteriormente nel tentativo di ritrovare me stesso attraverso i miei stilemi, o quelli che inconsciamente filtravo (appartenenti tutti alla musica che avrei voluto scrivere al di fuori del cinema) nella musica più commerciale che il cinema, con le sue esigenze di popolarità e di incassi, mi costringeva a fare. Ecco perché, pur in un contesto così compromesso e condizionante, sono riuscito a ritrovarmi, riscattandomi in gran parte dalla depressione di cui ho detto. Ma non si è trattato soltanto di un riscatto morale, perché nei risultati pratici credo di avere raggiunto anche un livello di godibilità e di gradimento. Tutto ciò è diventato stile, dove il termine va inteso come individuazione, non altrimenti raggiungibile, di una sintassi compositiva, come somma di intenti tecnici ed espressivi.

Specialmente nei casi in cui ho accentuato l'inserimento di esperienze più vicine alle mie esigenze, a quelle di un compositore del nostro tempo, mi sono reso conto che è avvenuto il miracolo, sempre inaspettato, dei consensi, anche se molte volte, al contrario, quella stessa determinazione mi è costata dei forti dissensi; ad esempio, quando ho applicato quelle idee a film che non potevano recepirle.

Mi chiedo, infine, che cosa sia – o meglio, cosa debba essere – la musica del cinema. Prima di tutto occorre prendere le distanze da una affermazione azzardata di Stravinskij, di circa cinquant'anni fa, il quale sosteneva che la musica per film non deve disturbare lo spettatore, così come l'orchestrina del caffè-concerto non disturba gli avventori del locale.

L'errore di molti illustri compositori, perché di errore si tratta, è stato quello di giudicare la musica per film con i parametri della musica assoluta. La musica del cinema avrà certamente in futuro un valore storico, ma lo avrà rispetto al proprio tempo e relativamente alla propria collocazione, senza paragoni con la musica classica, che sono improponibili e fuorvianti. Rispetto al proprio tempo la musica per film ha invece un valore rilevante, perché ne assume le influenze, le febbri, le distorsioni e le mode, che sono le influenze, le febbri, le distorsioni e le mode in cui si identifica lo spettatore.

Qui si innesterebbe una riflessione sulle influenze sociali, politiche ed economiche del mercato dello spettacolo riportate al nostro tema, con la conseguenza di analizzare il percorso di una colonna sonora dal suo finanziamento alla sua commercializzazione sotto forma di

musica riprodotta, ma si tratta di un'analisi lunga e complessa che esula dal mio compito in questa sede. A questo proposito posso soltanto aggiungere che ci sono delle musiche da me composte per il cinema che ho voluto salvare in alcuni dischi. Sono incisioni che ho fatto pubblicare, ma che nessun discografico avrebbe mai pubblicato, perché non hanno quei caratteri di smerciabilità a cui mi sono appena riferito. In quei dischi ho radunato quelle composizioni che, come ho già affermato all'inizio, potrebbero essere eseguite in luoghi e in contesti in cui la musica è protagonista.

Tornando al quesito, la mia risposta si può riassumere in un una formula: EST.

E *Energia* come tensione, come livello nella trasmissione dei suoni.

S *Spazio* come spazialità dei suoni, che devono raggiungere e avvolgere lo spettatore senza equivoci e interferenze con altre componenti della colonna sonora.

T *Temporalità* come durata, come permanenza dell'evento musicale.

La musica scritta per il cinema è una componente estranea al cinema stesso, ad eccezione delle musiche presenti a *livello interno*. Per dare il proprio contributo deve essere rispettata nelle sue esigenze costitutive essenziali e ciò è possibile tenendo conto della *Temporalità*, che come ho già affermato è l'elemento che ha in comune col film. La *Temporalità* può giustificare e permettere una felice coesistenza fra i due linguaggi. Entrando nell'immagine – invadendola – i suoni musicali devono essere discreti, ma contemporaneamente tutte, o quasi tutte, le altre sorgenti sonore devono darle *Spazio*. L'entrata della musica deve essere preparata dal compositore e dal regista predisponendo uno *Spazio* di preparazione al suo ingresso. Questo deve valere, specularmente, anche per la conclusione e l'uscita, altrettanto graduale. Ma nel momento in cui il compito psicologico, espressivo, interpretativo è affidato alla musica, l'*Energia* sonora deve potersi liberare senza remore.

Scrivere per il cinema: aspetti e problemi di un'attività compositiva del nostro tempo*

Oggi si parla di musica applicata con l'intento di distinguerla nettamente da quella assoluta, e così dicendo si afferma al tempo stesso una mezza verità e una mezza bugia. Si dice una mezza verità perché l'atteggiamento del compositore di fronte alla commissione di un pezzo di musica destinata alla sala di concerto è un atteggiamento essenzialmente libero dai condizionamenti, almeno consapevoli.

Come si noterà, mi pare necessario distinguere fra condizionamenti consapevoli e inconsapevoli. Infatti, anche il più libero dei compositori si rapporta inconsapevolmente a una prassi più o meno consolidata – generi, forme, organici, tecnica di scrittura –, tant'è vero che le rotture radicali nella storia della musica, quelle cioè che in un sol colpo hanno messo in discussione generi, forme, organici, grado di scrittura, si contano sulle dita di una mano (penso a John Cage e non so pensare a molti altri oltre a lui). Invece, paradossalmente, i grandi, i grandissimi autori del passato sono stati il più delle volte artefici di sintesi e di concordanze. Non hanno negato un'epoca ma ne hanno riassunto o recuperato tutti gli aspetti, portandoli a un grado estremo di perfezione. Palestrina, Monteverdi, Mozart... Perfino quelli che hanno messo in crisi un sistema solidamente precostituito – Wagner, ma anche Stravinskij, anche Schönberg – lo hanno fatto senza rinnegare il passato. Lo hanno fatto con i mezzi di cui tutti già disponevano; non ne hanno inventati di nuovi. Quando Schönberg si vota totalmente alla tecnica dodecafonica, applica regole compositive praticate nel '400 dai maestri franco-fiamminghi e come forma sceglie la suite, che come sappiamo è una delle più diffuse fra '600 e '700, una forma portata al più alto grado artistico da Johann Sebastian Bach. Io credo che quando Schönberg ha composto il primo pezzo interamente dodecafonico, che se ben ricordo è appunto la *Suite* op. 25 per pianoforte, avesse in mente proprio questo legame con la tradizione, che così facendo intendeva ribadire.

In altre parole, e per tornare al concetto di fondo, anche nella musica assoluta la libertà totale dai condizionamenti è una chimera, tant'è vero che io sento il bisogno di distinguere tra una libertà esteriore e una libertà interiore. Quest'ultima è quella che veramente conta. Perciò mi piace pensare – da compositore e non da musicologo, e anticipando un concetto sul quale tornerò verso la conclusione – che Bach, allorché doveva comporre una cantata alla settimana per l'ufficio liturgico, fosse ben poco libero esteriormente, com'è facile immaginare, ma lo fosse interiormente, perché altrimenti non potremmo spiegarci come gli sia stato possibile rinnovare il miracolo della poesia musicale e spirituale centinaia e centinaia di volte all'interno dello stesso genere.

A questo punto si sarà probabilmente notato che questa dissertazione è contraddittoria. Ho cominciato riconoscendo ai compositori della musica assoluta un elevato grado di

* Estratto dalla prolusione di Ennio Morricone letta in occasione del conferimento della Laurea *ad Honorem* in Lingue e Letterature straniere. Cagliari, Aula Magna dell'Ateneo, 31 marzo 2000.

libertà, ma di fatto ho portato degli esempi che dimostrerebbero il contrario, senza contare che – rifacendomi ancora all'ultimo esempio chiamato in causa –, ferma restando la bellezza assoluta delle cantate di Bach, non potrei definirle un esempio di musica *assoluta*, bensì applicata, in quel caso all'ufficio liturgico luterano. Potrei risolvere la contraddizione ricordando che ho parlato di una "mezza" verità, ma per chiarire ora l'intenzionalità del mio procedimento ritengo necessario prendere in considerazione l'altra faccia della medaglia, sarebbe a dire la mezza bugia.

Soprattutto per effetto dell'idealismo crociano, che in Italia ha rappresentato la parte più consistente dell'estetica musicale del primo Novecento, la critica musicale ha disprezzato ogni forma di musica che non fosse pura, fine a se stessa, e di conseguenza la storiografia musicale ha passato completamente sotto silenzio i principali aspetti della musica applicata. Al di là di alcuni singoli studi condotti da una cerchia ristrettissima di musicologi senza pregiudizi, che proprio per questo non hanno avuto vita facile, soprattutto in ambito accademico, un primo segno di inversione di tendenza credo si trovi nel primo volume di una nuova storia della musica del Novecento a cura della Società Italiana di Musicologia, in cui appare finalmente un capitolo, firmato da Sergio Miceli, e dedicato alla musica per film e di scena. Questo volume dal titolo *Italia Millenovecentocinquanta* è uscito l'anno scorso, quindi – e lo dico senza ironia – mostra il ritardo col quale la storiografia musicale affronta l'argomento. Se questo fatto può dare l'idea della condizione di emarginazione in cui si è trovata finora la musica per film in rapporto alla cultura ufficiale, introduce ma non spiega del tutto il mio discorso della mezza bugia, per affrontare il quale mi rifarò ancora alla storia della musica, chiedendovi di riflettere con me, brevemente, sul concetto di musica applicata.

Applicazione, secondo il vocabolario Devoto-Oli, è: «Collocazione funzionale, messa in opera». E ancora: «Concentrazione costante e prolungata di una determinata attività, specialmente intellettuale». In questo senso, ma non solo in questo, tutto il canto cristiano-gregoriano (che è alla base della musica occidentale) è musica funzionale e applicata. Lo si può affermare senza pericolo d'essere smentiti, senza contare che lo diceva già Sant'Agostino allorché ribadiva la *funzione* di supporto e di veicolo che la musica doveva assumere nei confronti della preghiera, senza nulla chiedere per sé. Il fenomeno continua nelle prime forme proto-teatrali del Medioevo, in cui i cosiddetti drammi ecclesiastici servono a raccontare al popolo dei fedeli, in forma rappresentativa, gli episodi della nascita e della morte di Cristo. Naturalmente, e per nostra fortuna, proprio laddove si dichiarava di non comporre per il proprio o l'altrui piacere, ma soltanto per aiutare la preghiera e la meditazione spirituale, quindi a maggior gloria del Signore, i religiosi dei centri monastici sparsi per tutta l'Europa cominciavano a elaborare le monodie sacre, inserendovi delle interpolazioni, delle cellule ricorrenti, dilatandole o contraendole, aggiungendo voci, perfino strumenti. Nascevano così la polifonia e il contrappunto (il cui termine, come sappiamo, deriva proprio dalla pratica monastica di porre una nota – detta punto – in relazione con un'altra nota: punto contro punto). L'apparenza era salva o quasi, ma intanto si formavano una tecnica, una coscienza compositiva, un gusto e una prassi che andavano al di là della *funzione* ufficiale, della *applicazione* univoca. Anche su questa importante lezione cercherò di tornare fra poco.

Non voglio né posso ripercorrere ora tutte le tappe della storia della musica occidentale, ma ricordare soltanto che molta musica è nata come musica applicata. Come esempio massimo basterà citare il periodo barocco e buona parte del classicismo viennese. Haydn, Mozart, ma prim'ancora Telemann, Händel, Bach hanno scritto in stato di dura sottomissione e dietro precisa commissione e ciò non ha impedito loro – già lo ricordavo per Bach – esiti straordinari. Certo, i quartetti di Haydn e di Mozart erano e sono musica davvero assoluta, così come lo erano stati in precedenza i concerti Brandeburghesi di Bach. Ma che dire di tutto il resto? Mi pare chiaro che tutti i grandi compositori che ho citato si siano divisi fra un comporre

assoluto, anche dotato di caratteri sperimentali, e un comporre applicato, legato ai tempi, alle necessità e ai voleri della committenza.

A questo punto vorrei sottolineare una situazione paradossale della nostra cultura, prodotto di quella estetica crociana che, a mio parere, tanto ha nuociuto alla musica italiana del Novecento. Facciamo l'ipotesi, del tutto comune, di un concerto di musica barocca in cui sono in programma due autori dello stesso periodo: Händel e Telemann. Del primo ascolteremo la *Musica per i reali fuochi d'artificio*, poi un *Concerto* per organo e orchestra. Del secondo ascolteremo un *Concerto* per flauto diritto e archi e la *Tafelmusik* per flauto diritto e basso continuo. Come avrete notato, entrambi gli autori sono presenti con pezzi definibili come "assoluti" e con pezzi d'occasione, scritti cioè per una precisa circostanza extra-musicale: musica applicata di nome e di fatto. Il paradosso consiste in questo: oggi noi accettiamo normalmente una mescolanza del genere, ponendola su uno stesso piano di rispetto e di attenzione, ma soprattutto non restiamo delusi se l'istituzione concertistica che ha organizzato la serata non ha previsto in contemporanea all'esecuzione della *Musica per i reali fuochi d'artificio* uno spettacolo pirotecnico, così come non la critichiamo se non si è preoccupata d'imbandire una tavola sul palcoscenico mostrandoci un gruppo di dame e gentiluomini intenti a degustare un'ottima cena mentre si esegue la *Tafelmusik*. Ritengo che la metafora non richieda altri commenti, se non un'aggiunta marginale: andando ad analizzare le partiture di Händel, si può constatare agevolmente come uno stesso tema sia stato utilizzato in composizioni molto diverse fra loro: sonate, concerti, suites – quindi musica assoluta – e musica d'occasione, ovvero musica applicata.

Non mi soffermerò sul fatto che colossi come Haydn, Mozart e Beethoven, in evidente stato di necessità o per una proposta che non potevano rifiutare, hanno scritto per carillons e orologi musicali. Né insisterò sul fatto, molto più rilevante e significativo, che da Shakespeare in poi, quindi da Purcell fino a Mendelssohn e Schumann, ma anche fino ai nostri Malipiero e Pizzetti, la musica di scena ha raggiunto livelli altissimi. Il *Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn – per citare un solo caso – è nel repertorio delle orchestre sinfoniche di tutto il mondo, indipendentemente dalla sua origine shakespeariana. Spero soltanto di avere dimostrato che la mezza bugia è fatta, in realtà, di tante piccole bugie concatenate, che forse sarebbe più gentile definire "dimenticanze", luoghi comuni ormai radicati nel gusto e nelle convenzioni culturali del nostro tempo.

A questo punto mi auguro sia chiaro, al di là del gioco semantico implicito nel procedimento, che la mezza verità è, in realtà, una mezza bugia e viceversa la mezza bugia è una mezza verità, sempre stando alla lettura personale che ho fatto della storia; una lettura comunque prudente e rispettosa di tesi storiografiche ampiamente diffuse. In ogni caso, ai musicisti di ciascuna epoca è stato chiesto d'interpretare il proprio tempo, espresso di volta in volta in termini di ideologia, di cultura, di costume più o meno effimero.

Per venire al presente, e alle ragioni per cui mi trovo in un consesso così illustre, potrei limitarmi a un'altra constatazione, che riprendo facendola mia dallo scritto di uno studioso che qui ho già citato: ho anch'io la certezza che le future generazioni, se vorranno cercare di capire il nostro secolo – capirlo in tutti i suoi risvolti: sociali, linguistici, culturali, di costume –, avranno nel cinema il "reperto" più prezioso. Senza nulla togliere alla letteratura, alle arti figurative e naturalmente alla musica... assoluta, è il cinema che meglio d'ogni altro linguaggio parlerà del nostro tempo, forse proprio perché è un linguaggio eterogeneo, fatto di tanti linguaggi: contaminato e quindi "impuro" già sul nascere. Non è un limite – al contrario – così come non lo è stato per il teatro musicale, esempio massimo di contaminazioni, per la cui descrizione sarei costretto a fare ricorso agli stessi aggettivi.

Oggi l'opera lirica non esprime più quei capolavori che, da Monteverdi ad Alessandro Scarlatti, da Pergolesi a Gluck, da Mozart a Rossini, da Verdi a Puccini, da Weber a Wagner,

da Debussy a Berg, hanno contrassegnato circa quattro secoli della nostra storia, non solo musicale. Sotto molti punti di vista è il cinema che ha raccolto questa eredità, proprio perché – esattamente come nel teatro musicale – fra migliaia di lavori di routine ha consegnato all'umanità molti grandi capolavori, ma soprattutto perché ha mostrato la capacità di parlare al cuore dei semplici come a quello degli intellettuali. Parafrasando ancora una volta il teatro musicale, il cinema è capace di trasformarsi di volta in volta in opera da camera e in opera buffa, in tragedia e in dramma giocoso, in commedia e in farsa, in spettacolo popolare e in opera per pochi eletti.

Il mio cammino, che non mi pare il caso qui di ripercorrere in dettaglio, mi ha portato a una identificazione non assoluta ma senza dubbio determinante col cinema degli ultimi quarant'anni, che ritengo di avere affrontato professionalmente in tutti i suoi risvolti, dai più alti ai più comuni. Un'esperienza che non saprei proprio come riassumere, tanto è stata ricca di soddisfazioni ma anche di delusioni, di sodalizi artistici e umani indimenticabili ma anche, seppure raramente, di incomprensioni e malintesi. Se ci fosse un Benedetto Marcello del nostro tempo e scrivesse una satira, intitolata naturalmente *Il cinema alla moda*, parafrasando il celebre *Teatro alla moda* del compositore veneziano del Settecento, potremmo farci un'idea della complessità dell'ambiente cinematografico. Le analogie sarebbero molte: il produttore al posto dell'impresario, l'attrice poco dotata voluta dal produttore al posto della cantante poco dotata voluta dall'impresario; lo sceneggiatore al posto del librettista; i capricci del celebre attore protagonista al posto dei capricci del celebre tenore e, naturalmente, il musicista, vittima in entrambi i casi. Dico "vittima" senza volermi però vittimizzare, seppure la posizione del compositore di musica per film non sia certo delle più comode. Il cinema mi ha dato molto e, seppure per un certo periodo iniziale della mia carriera mi sono sentito emarginato e sofferente, nel sospetto di avere rinunciato ai miei ideali più alti di compositore, sento di avere recuperato nel tempo una certa serenità, e una riprova dei cambiamenti avvenuti, dentro e fuori di me, credo stia anche e soprattutto nell'occasione che ci vede qui riuniti, compresa quella rilettura della storia musicale che vi ho proposto poco fa.

Nella necessità di sintetizzare il mio pensiero e il mio operato e cercando di recuperare alcuni spunti che ho anticipato in precedenza, vorrei avviarmi alla conclusione dicendo che, nei limiti delle mie possibilità e in assenza spesso determinante di libertà esteriore, ho sempre cercato di perseguire una sorta di segreta libertà interiore. Una libertà che, pur nel rispetto della committenza, quindi delle esigenze spesso ferree del regista e talvolta della produzione, mi consentisse di mantenere una mia identità musicale. Non a caso ho chiamato in causa i monaci del medioevo, perché – in modo forse analogo – ho cercato di lavorare contemporaneamente su più livelli: il primo, evidente a tutti e da tutti generalmente accettato, in cui ho assolto al mio compito di scrivere le musiche per un film caratterizzato da certe esigenze specifiche, di volta in volta diverse e spesso critiche per i risvolti strettamente musicali; il secondo, segreto e comunque ignorato da buona parte dei registi coi quali ho collaborato, in cui ho cercato di mettere in atto certe idee, certi esperimenti compositivi di cui mi sono valso in seguito, in modo magari più esplicito. E francamente, ancora oggi non vedo alternativa a questa duplice scelta, perché un aspetto senza l'altro per me non avrebbe senso.

Quindi credo di potere affermare che ho scritto musica applicata cercando però di non dimenticare mai la musica assoluta (un'attività, quest'ultima, che ho cercato di coltivare comunque anche al di fuori del cinema), sebbene – come credo di avere dimostrato fino dalle premesse – la distinzione fra le due categorie non è sempre così netta come si pretenderebbe.

Mi piace infine pensare – e forse questo è il contesto in cui ci sono più probabilità che il mio pensiero possa apparire legittimo – che le fusioni stilistiche, le commistioni fra generi e forme, il tentativo di sintetizzare aree e concezioni musicali apparentemente inconciliabili – Oriente e Occidente, colto e popolare, poetico e prosaico – siano ascrivibili a una

vocazione ma al tempo stesso a una necessità legittimamente espressa da un compositore del nostro tempo.

Forse, volendo scendere un po' più nel dettaglio, credo che la costante ricerca e sperimentazione che ho esercitato nella musica scritta per il cinema, il tentativo utopistico e antistorico di realizzare un compromesso tra la scrittura d'impianto tonale e quella della Seconda Scuola di Vienna – ripeto: un tentativo privato e silenzioso che evidentemente ha raggiunto l'ascoltatore – fosse necessario per riscattare una prassi logorata dal mestiere. Ho cercato di far coesistere le semplificazioni armoniche tradizionali con la serializzazione degli intervalli, delle durate, dei timbri, delle dinamiche, con il risultato di conferire all'armonia e alla melodia tradizionale un'incerta sospensione propria della musica del nostro secondo dopoguerra.